

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas

FRANCISCO ALVES GOMES

**HILDA HILST: DA DRAMATURGIA AO
PODER E À CENA**

Leituras das peças O Verdugo e o Rato no Muro

BRASÍLIA
JULHO DE 2013

Gomes, Francisco Alves

Título: “Hilda Hilst: da dramaturgia ao poder e à cena: Leituras das peças *O Verdugo* (1969) e o *Rato no Muro* (1967)”/ Francisco Alves Gomes – Brasília, 2013.

170 páginas. Formato: 21/29,7 cm

Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas sociais). Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, *Campus Darcy Ribeiro*.

1. Teatro do século XX 2. Hilda Hilst 3. Poder na dramaturgia 4. Encenação teatral 5. Leitura dramática 6. Comportamento do sujeito no teatro.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas

FRANCISCO ALVES GOMES

**HILDA HILST: DA DRAMATURGIA AO
PODER E À CENA**

Leituras das peças O Verdugo e o Rato no Muro

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, conferido pelo Programa de Pós Graduação em Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do professor Dr. André Luís Gomes.

BRASÍLIA
JULHO DE 2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas

DISSERTAÇÃO:

HILDA HILST: DA DRAMATURGIA AO PODER E À CENA

Leituras das peças *O Verdugo* e *o Rato no Muro*

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. André Luis Gomes
(Presidente)

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
(Membro externo: UNESP/ASSIS)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(Membro interno: TEL/UnB)

Prof. Dr. Sidney Barbosa
(Suplente: TEL/UnB)

Brasília, Julho de 2013

Agradecimentos

Agradecer é uma forma de legitimar todos aqueles que são importantes no processo de amadurecimento a qual estamos imersos neste mundo.

A meus pais Clemilda Alves Otaviano e Ivan Gomes Costa, e minhas irmãs Daiana Alves Gomes e Raísa Alves Gomes, minha família.

Ao meu orientador, André Luís Gomes, pela amizade e profissionalismo, frutos de uma relação de amizade e confiança.

À Capes, pela bolsa de estudos.

Aos amigos da graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima.

Aos professores de literatura da graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima – minha casa –, Catia Monteiro Wankler, Roberto Mibielli, Sonia Purceno e Mirella Miranda.

Aos professores da Universidade de Brasília, Augusto Rodrigues, João Vianney Cavalcanti Nuto, Sidney Barbosa e Lúcia Barbosa.

Aos amigos de Brasília, Ana Vilela, Aninha Barbosa, Débora Andrea, Douglas de Sousa Laís Schmidt, Laura Dias, Fabio Barros, Maria Helena Macedo, Luciana Barreto, Maria Vieira.

Aos amigos de Boa Vista, Dominich, Evangelista e família, Jane Castro e família, Murilo Escobar, Zilma e família e dona Graça.

A todas as pessoas que trabalharam comigo nas edições do projeto de extensão Quartas Dramáticas.

Ao Baronso, Cora, Juliana e Vito, pedras fundamentais da Cia. do Pé Torto.

À minha amiga Cora Rufino, por nossa amizade que decerto será eterna.

Àqueles que tive pouco ou muito contato pelos corredores do Minhocão, esse espaço mágico na Universidade de Brasília.

Aos colegas de mesa de bar, pois com eles o dia a dia acadêmico tornou-se ameno nesta cidade estranha.

A todos os funcionários da secretaria do Programa de Pós graduação em Literatura – TEL.

Ao “outro em mim”, há sempre “outro”, a estabelecer uma outridade, só o sei e reconheço por meio da literatura.

Aos Espíritos de Luz, que nos momentos de dúvida e aflição sopraram em meu ser mansidão, paciência e esperança.

A Hilda Hilst e sua literatura visceral a me transformar de tal modo, tornando-me mais “fúria” “garra” e “liquidez”.

Resumo

A dissertação intitulada: “*Hilda Hilst: Da dramaturgia ao poder e à cena – leituras das peças O Verdugo e o Rato no Muro*” tem por objetivo sistematizar reflexões sobre a ideia de poder na dramaturgia hilstiana, especialmente nas duas peças supracitadas. Hilda Hilst (1930 – 2004) é reconhecida pela crítica especializada como um dos grandes nomes da literatura brasileira. A autora alcançou mérito nos mais variados gêneros literários, como a poesia e a prosa. e sua dramaturgia, formada por oito peças, escritas entre os anos de 1967 – 1969, é rica em lirismo e recursos simbólicos. Desse modo, a nossa análise se centra nas peças **O Rato no Muro** e **O Verdugo**, nas quais Hilda Hilst pensa as relações de poder entre oprimidos e opressores tornando-as latentes através de discursos que denunciam opressões e opressores e ações em prol da liberdade. Ao analisarmos as peças utilizamos o conceito poder (re) elaborado pelo filósofo e historiador Michel Foucault. Para o pensador, o poder se mostra presente nos mais variados campos das relações humanas, e se evidencia, principalmente, nos espaços em que hierarquias são construídas e/ou mantidas e onde se exteriorizam as relações de poder existentes. Foucault nos guia ao longo de nosso trabalho organizado em quatro capítulos. No último capítulo, temos um registro da montagem da leitura cênica do texto **O Rato no Muro**, realizada para o projeto de extensão Quartas Dramáticas. Neste desdobramento prático e teórico, partilhamos algumas experiências do processo de transmutação do texto para a cena, demonstrando a força que o teatro hilstiano pode ter também no plano da montagem cênica. Assim, a presente dissertação, ao se constituir no tripé dramaturgia, poder e a cena, objetiva apresentar uma análise que possa desvendar o lirismo e o valor simbólico do texto teatral hilstiano e apresentar algumas de suas muitas possibilidades de interpretações teórica e cênica.

Palavras chave: Hilda Hilst, **O Verdugo**, **O Rato no Muro**, Michel Foucault, Poder, leitura cênica.

Abstract

The dissertation entitled: “Hilda Hilst: From the dramaturgy to the power and to the stage – readings of the plays *O Verdugo* and *O Rato no Muro*” has the aim to systematize conjectures about the idea of power in the ‘Hilstian’ dramaturgy, especially in the two plays mentioned above. Hilda Hilst (1930 – 2004) is recognized by the critics as one of the greatest names of the Brazilian literature. The writer achieved merit in various literary genres, like the poetry and the prose, and her dramaturgy, formed by eight plays, written between 1967 and 1969, is full of lyricism and symbolic resources. That way, the analysis is centered in the plays **O Rato no Muro** and **O Verdugo**, in which Hilda Hilst thinks about power relations between oppressed and oppressors that become potential through speeches that denounce oppressions and oppressors and actions towards freedom. When analyzing the plays, is used the notion of the power (re)elaborated by the philosopher and historian Michel Foucault. To this academic, the power shows itself in many areas of the human relations and becomes evident mostly in the spaces in which hierarchies are constructed and/or maintained and where the existent power relations are externalized. Foucault guide us all over the essay, organized in four chapters. In the last chapter, there is a register of the montage of a scenic reading of the text **O Rato no Muro**, held for the extension project named “Dramatic Wednesdays”. In this practical and theoretic deployment, we share some experiences of the process of the transmutation of the text to the stage, showing the strength that the “Hilstian” theatre can have in the scenic montage too. Therefore, this essay, constituted in the trivet dramaturgy, power and stage, has the aim to present a analysis that can unveil the lyricism and the symbolic value of the ‘Hilstian’ theatrical text and to present some of many possibilities of theoretical and scenic interpretations.

Key Words: Hilda Hilst, **O Verdugo**, **O Rato no Muro**, Michel Foucault, Power, scenic reading.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I: Hilda Hilst: o palco à frente de seu tempo.....	13
1 Hilda Hilst e a escrita dramaturgica.....	14
1.1 Fortuna crítica e Panorama da dramaturgia de Hilda Hilst	19
1.2 Panorama temático do teatro hisltiano.....	22
1.3 <i>O Verdugo</i> e <i>O Rato no Muro</i> : cenas do poder	26
CAPÍTULO II: O poder na peça <i>O Verdugo</i> (1969)	36
2. Introdução	37
2.1 Da casa à praça: espaços de Poder	41
2.2 <i>O Verdugo</i> e a Mulher: Tensões identitárias... ..	49
2.3 <i>O Verdugo</i> (se) construindo (n)o outro	58
2.4 Palco – Patíbulo	69
2.5 Morte e Sacrifício: mecanismos do poder	79
2.6 O Olhar entre as personagens	91
CAPÍTULO III: <i>Ratos no Muro</i> : seres distorcidos sob o poder	103
3. Introdução	104
3.1 Freiras e Ratos: sujeitos incompletos de A a I	105
3.2 Irmã H e I: estados de consciência frente a opressão	114
3.3 Irmã H: a (des)razão libertadora e silenciosa	119
3.4 A Superiora versus irmã H	124
3.5 De Girassóis, Cordas e Sangue	136
CAPÍTULO IV: <i>O Rato no Muro</i> no Quartas Dramáticas: Um Relato de experiência	141
4. Introdução	142

4.1 Ensaio em processo coletivo e analítico	
4.2 Freiras: desnudamento e composição cênica	146
4.3 Madre Superiora: provocação e explicitação cênica	147
4.4 H e I: presas pelo sangue e pela opressão	150
4.5 Jogo final: desconstrução e o desnudamento	152
Considerações Finais	156
Referências Bibliográficas	159
ANEXOS	162
A1: Montagens anteriores	
a. Ficha Técnica das montagens realizadas	
b. Críticas, cartazes, programas e textos de divulgação (publicados em jornais e revistas sobre as montagens já realizadas)	
B1. <i>O Rato no Muro</i> – leitura cênica apresentada no V QUARTAS DRAMÁTICAS	
1. Fotos: montagem em processo	
2. Fotos: apresentação	
3. Resenhas crítica	

Introdução

Hilda de Almeida Prado Hilst, mais conhecida como Hilda Hilst, gravou seu nome na literatura brasileira ao desenvolver uma obra dotada de qualidades singulares. Foi poeta, romancista, cronista e, dramaturga. Eis a Hilda Hilst que nos interessa ao longo deste trabalho, intitulado, *Hilda Hilst: Da dramaturgia, ao poder e à cena – leituras das peças O Verdugo e o Rato no Muro*. A obra dramática hilstiana é composta por oito peças apenas, escritas entre 1967 a 1969, período em que o Brasil e, especialmente os artistas, sofriam, com as restrições do Estado em plena Ditadura Militar. A dramaturgia de Hilda tem como eixo norteador tramas que apresentam personagens lutando contra sistemas opressores, personagens que lutam pela liberdade de expressão nas suas mais variadas nuances. Sendo um retrato estético da sociedade brasileira da época, Hilst envolve-se com a escrita dramaturgica com um objetivo claro: comunicar-se de forma imediata com as pessoas através de peças com teor simbólico.

Neste sentido, o primeiro capítulo de nossa jornada apresenta a relação de Hilda Hilst com o teatro, buscando esclarecer o porquê de a autora ter escrito oito peças num período tão curto e conturbado para a cultura brasileira. Tal aspecto é apresentado de forma panorâmica, uma vez que o foco da dissertação é analisar as peças **O Rato no Muro (1967)** e **O Verdugo (1969)**. A seguir, traçamos um breve resumo sobre a fortuna crítica da obra teatral de Hilda Hilst, no qual antecipamos se tratar de uma faceta de seu trabalho artístico pouco explorada, e, quando foi feita, esteve geralmente atrelada às montagens que foram realizadas de suas peças, deixando claro assim a falta de estudos sobre e para os textos teatrais. Também traçamos um panorama focando os temas que compõem cada uma das peças. Depois, elaboramos uma análise sobre as relações de poder nas duas peças que são objeto central deste trabalho. Nossa análise sobre a construção do poder tem por eixo teórico o pensamento do filósofo e historiador Michel Foucault e a escolha pela perspectiva foucaultiana deve-se ao fato de Foucault redimensionar a ideia de poder para um plano íntimo, das relações marcadas pela proximidade, tendo em vista que as personagens são conscientes dos lugares sociais que ocupam, e dos jogos de poder estabelecidos a partir do falar.

Deste modo, iniciamos o segundo capítulo analisando a casa e a praça enquanto espaços distintos de poder. Um micro e macro espaço em que as personagens estabelecem lutas discursivas, embasadas no que acreditam ser a verdade. Para o desenvolvimento deste tópico trabalhamos com pensadores do espaço, como por exemplo, Gaston Bachelard, e sua obra clássica, *A poética do Espaço*. Depois, refletimos sobre os modos de construção identitária do Verdugo, uma personagem

que se constrói a partir da relação com o outro; esse outro, o Homem, condenado a ser morto em praça pública. É através do carrasco que conhecemos melhor as características do Homem, e na apresentação feita pelo Verdugo, observamos que a personagem passa por transformações internas. Essa análise da (des) construção da identidade do Verdugo deságua no item seguinte, intitulado, “O Verdugo e a Mulher: jogos identitários”. Na trama, a Mulher assume o posto do Verdugo, com o intuito de executar o Homem, cumprindo assim o que é designado pelos juízes.

Nosso objetivo neste item é tratar dos processos que levam à intensificação das características da Mulher até assumir a postura cênica do Verdugo, uma vez que a personagem se traveste com as roupas do carrasco para levar a cabo a ordem dos juízes, representantes da lei.

A seguir, nosso trabalho centra-se na análise das cenas que ocorrem na praça, já no segundo ato da peça. Através da noção de *Ethos*, pensamos as ações das personagens que culminam na transformação do Patíbulo – lugar onde o Homem vai ser enforcado – numa espécie de palco em que as personagens se legitimam para falar. Na praça de **O Verdugo** acontecem uma série de discussões em torno da possível inocência ou culpa do Homem, e, por meio da incorporações de papéis sociais bem definidos, ou seja, um *ethos*, as personagens, em especial os Cidadãos, movimentam boa parte do segundo ato.

A partir da reflexão sobre os papéis que as personagens desempenham na praça, chegamos ao tópico, “Morte e sacrifício: mecanismos de poder.” Aqui, no ápice da peça, o Homem e o Verdugo são mortos pelos Cidadãos, e, segunda nossa análise, a ação dos Cidadãos configura em dois processos: no primeiro, temos a morte simbólica do Homem, pois perante a lei, a personagem já foi julgada e está morta; no segundo, temos a morte do Verdugo, representando um sacrifício a fim de validar os poder que a lei. Em seguida, dedicamo-nos a uma reflexão sobre o olhar e sua função na trama. Durante todo o texto é construída uma série de trocas de olhares entre as personagens, e essa movimentação por meio do olhar demonstra ser um aspecto autônomo no texto, interferindo e expondo muitas vezes as reflexões das personagens. O ato de olhar compõe um aspecto importante na trama, pois, através do observar, as personagens explicitam aquilo que a fala tenta esconder.

Já no terceiro capítulo analisamos peça **O Rato no Muro**. Na trama, um grupo de nove freiras de nomeadas através de letras do alfabeto que vão de A até I, estão sob a vigia e guarda da Superiora, personagem a personificar o poder dominante no convento. De início, refletimos sobre a incompletude das personagens, pois cada uma delas se agarra a algo que possa justificar o existir no convento, uma vez que a rotina religiosa as massifica e oprime. Depois, pensamos de forma especial a relação entre a irmã H e a irmã I, que além de serem irmãs pelo código religioso também o são pelo sangue. A irmã H anseia pela liberdade, ao contrário da irmã I, que de tanto temer a Superiora,

prefere não pensar na possibilidade de um além – muro, pois o convento é cercado por um muro a torná-las reféns da Superiora.

A seguir, nossa análise se volta para a irmã H, a personagem é um tipo de heroína a pensar constantemente a realidade na qual está inserida. O convento para a irmã H é um lugar sombrio que está distante da luz, da liberdade. A personagem, envolvida por essa necessidade de reformular seu mundo, passa a fazer reflexões sobre a vida e o cotidiano, desaguando sempre num desejo pela liberdade. A ação da irmã H passa pela reflexão, porém, o refletir da personagem é responsável por colocar em choque as legislações da Superiora, que vê na personagem um perigo a ser eliminado para a manutenção do poder. Dessa forma, o item seguinte trata basicamente da luta entre a irmã H e a Superiora, ambas as personagens possuem características de liderança, o que as diferencia são os espaços de fala. A Superiora representa o poder maior, a igreja; a irmã H, na contramão do que é estabelecido no convento, configura os que lutam contra sistemas opressores.

Encerramos o terceiro capítulo pensando a relação entre os símbolos – corda girassol e sangue – e a ação das personagens. A incidência de uma variedade de símbolos na peça **O Rato no Muro** representa uma característica peculiar do texto, uma vez que são as personagens, responsáveis por organizar estes símbolos na trama, ampliando seus possíveis significados, e relacionando-os de maneira substancial à trama.

No quarto e último capítulo de nossa dissertação, intitulado, “*O Rato no Muro* no Quartas Dramáticas: Um Relato de experiência” apresentamos por meio de um registro confessional, aspectos do processo de montagem da leitura cênica do texto no projeto de extensão, “Quartas Dramáticas”, coordenado pelos professores André Luís Gomes e Augusto Rodrigues. O objetivo do projeto é promover a leitura cênica de textos teatrais, como forma de divulgação da dramaturgia e seus respectivos dramaturgos (as), bem como incentivar a leitura do texto teatral, visto por muitos como um gênero escrito apenas para ser encenado. A experiência de montar o **Rato no Muro** como leitura cênica foi bastante proveitosa, contribuindo significativamente para as reflexões teóricas realizadas durante o processo de escritura da dissertação.

No relato, temos o registro do processo de estudo do texto, pois foi importante para a compreensão de algumas das muitas propostas existentes na trama. A seguir, falamos do processo de composição cênica das personagens: estudamos cada uma das irmãs, a fim de encontrar um aspecto que pudesse ser utilizado em cena. Também tratamos de nossa escolha ao colocar um homem para interpretar a Superiora. Nos ensaios e leituras interpretativas, vinha-nos à tona o desejo de evidenciar a força e o poder da Superiora, com traços masculinos e, com através dos ensaios foi se confirmando tal proposta. Há ainda o registro da relação da irmã H e I, pois entendemos que entre essas personagens é estabelecido um jogo de opressão. E, para finalizar, o nu foi a forma que

encontramos de expor em cena a supremacia do poder da Superiora sobre todas as freiras: um pano vermelho que envolvia o corpo do ator, foi, no final, retirado e, através de um jogo de cena esse tecido se transforma no muro, sugerindo o esmagamento do desejo e da possibilidade de ser livre.

Assim, o trajeto da nossa dissertação também tem um viés prático/cênico e é construído em quatro capítulos articulados por leituras específicas do texto hispano. As duas peças escolhidas para a análise, **O Rato no Muro** (1967) e **O Verdugo** (1969), exemplificam duas formas de opressão a alcançar e modular os sujeitos, são elas: a Igreja e o Estado. Hilda Hilst usa destes dois espaços de opressão para tratar de forma poética das situações de todos os que estão sob alguma censura, sendo principalmente privados da liberdade, seja de pensar, seja de tomar as próprias decisões, como é o caso da personagem Verdugo, que é coagido pelos juízes a matar um inocente; ou então, da irmã da irmã H, que é cerceada e subjugada pela Superiora. Os dramas desenvolvidos por Hilda Hilst, em especial nesses dois textos, são um grito estético de denúncia contra toda e qualquer forma de castração da liberdade humana.

CAPÍTULO I

Hilda Hilst: O palco à frente de seu tempo

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.

(Entrevista concedida à Folha de São Paulo em 12/07/1999)

1 Hilda Hilst e a escrita dramaturgica

Pensar o teatro de Hilda Hilst (1930 – 2004) como parte significativa da produção literária dessa profícua ourives da palavra, significa entender que a escritora, preocupada com o momento de Ditadura militar no qual o Brasil estava imerso, tenta, através do teatro, mandar sua mensagem de forma rápida e eficiente, uma vez que a linguagem teatral por si é midiática, capaz de alcançar um público maior, ou seja, Hilst, atenta às demandas da subjetividade de homens e mulheres de seu tempo, traz à tona a escrita dramática, expondo reflexões nas vozes de personagens oprimidos por sistemas totalitários, que em situações limites refletem sobre o que é mais essencial para o homem: a vida em plenitude. A literatura dramática empreendida por Hilda Hilst nos anos de 1967 a 1968 formula questões que têm como pano de fundo a vida e a falta de liberdade, ambas exploradas por personagens com pouca ação, porém, personagens complexas, pensantes, inseridas num universo de reflexões sempre cunhadas pelo desejo de libertação.

Alcir Pécora, na apresentação do **Teatro Completo** (2008) afirma que a dramaturgia de Hilda Hilst está situada em meio a um processo de efervescência cultural, uma vez que as questões políticas são incorporadas de maneira substancial no fazer artístico. Deste modo,

o fato é significativo, pois se trata de um período no qual o teatro em geral, em especial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo. (PÉCORA, 2008, p. 7)

Para o teórico, o teatro assume uma função importante no meio da censura reinante no país, não só por se contrapor a ela, mas também pela sua capacidade de diálogo com as transformações estéticas que ocorriam nos mais variados setores da arte. De imediato, temos uma dramaturgia que não é panfletária. Ela surge para a escritora como uma necessidade de dialogar com os acontecimentos do seu tempo, do momento em que ela estava inserida.

Hilda Hilst produziu uma dramaturgia, que ao responder os conflitos originados pela ditadura militar, não teve o mesmo impacto que a autora esperava; ao contrário, por exemplo, de Leilah Assunção – coetânea de Hilda e autora da peça, *Fala baixo senão eu grito* – que teve sua montagem censurada em São Paulo, e ganhou significativo espaço na crítica especializada e sucesso de público. Hilst, em grande parte das entrevistas que deu, quando inquirida sobre seu teatro, respondia: “Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente”. Pécora (2008)

salienta essa peculiaridade da escritura teatral de Hilda Hilst, que se pretendia imediata, e, não atendia a uma proposta de continuidade:

Quer dizer, o teatro esteve tão agressivamente no centro do debate político e cultural contemporâneo, e Hilda Hilst, ao escrever todas as suas peças nesses dois anos trepidantes, certamente entendia o apelo único que o gênero parecia capitalizar naquele preciso momento, nunca mais tornando a escrever teatro depois dele. (PÉCORA, 2008, p.7)

Exímia prosadora e poeta, Hilda Hilst percebe que esses gêneros, poesia e a ficção, não dariam conta das questões sociais em jogo. Foi na dramaturgia que a autora conseguiu expressar de forma eficaz as problemáticas em voga na sociedade brasileira. É essencial compreender que é uma voz feminina tratando de temas conturbados para a cultura brasileira, tais como o enredamento da falta de liberdade de expressão. Na introdução de **Um teatro de Mulher**, Vincenzo (1992) mostra que:

Dentro de um clima de luta contra o que se chamava claramente de repressão e que atingira igualmente a todos, luta na qual se empenhavam aparentemente todas as forças vivas do país, as mulheres puderam encontrar sua oportunidade, especialmente no teatro, que se tornara verdadeiro foco de resistência. Como numa guerra em que elas são também recrutadas para o esforço comum, em que seu concurso se torna indispensável. Daí o lugar de preeminência que ocupam as preocupações políticas e sociais em suas primeiras peças e nas que lhes seguem nos anos 70. (VINCENZO, 1992, p. XV – XVI)

De acordo com a pesquisadora o papel de uma dramaturgia criada por mulheres – Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Hilda Hilst, Isabel Câmara, Renata Pallottini e Maria Adelaide Amaral – foi fundamental para a apresentação das problemáticas que assolavam o país com o regime ditatorial. Hilda insere-se nesse contexto aderindo à proposta de falar aos outros por meio do teatro, ou seja, por meio das peças teatrais poderia ser veiculada a denúncia, ainda que o censura estivesse presente. Segundo Vincenzo (1992, p. XIX) “o traço marcante veio a ser o fato de se ter revelado uma produção mais consistente – muito mais resistente – sem aquele caráter esporádico de eventualidade, que assinalara a produção anterior.” Para Vincenzo as autoras femininas conseguiram captar com profundidade os dilemas que o homem contemporâneo, em meio à falta de liberdade, vivia, tornando-o material denso e promissor para o processo de representação na tessitura teatral.

Atenta ao surgimento de uma produção dramaturgical escrita por mulheres, Vincenzo elenca algumas, e se dedica a análise mais apurada de algumas peças teatrais no livro **Um teatro de Mulher**:

Ao grupo inicial, formado por Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, podem acrescentar-se os nomes de Renata Pallotini, que começou seu trabalho alguns anos antes, e que continua durante os anos 70 e 80, de Hilda Hilst, que escreve uma série de peças entre 1967 e 1969, e, posteriormente, a partir de 1978, de Maria Adelaide Amaral. (VINCENZO, 1992, p. XIX)

É significativo constatar que Elza Vincenzo coloca o nome de Hilda Hilst entre essas autoras que de certo inauguram uma vanguarda no teatro brasileiro, e, nesse contexto Hilst é considerada uma dramaturga competente, comprovando assim sua capacidade de transitar por qualquer gênero. No período iniciado em 1967 a 1969, Hilda produz um total de oito peças, todas engendradas como uma missiva que denuncia os resultados sociais, políticos e individuais de uma ditadura militar.

As oito peças da autora são as seguintes: *A empresa (ou A possessa)*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri (ou Estória, muito notória de uma ação declaratória)*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. Dois anos foram suficientes para Hilda elaborar uma dramaturgia de força singular, uma vez que a autora constrói uma arquitetura dramática que se sustenta por meio de personagens envolvidos em situações limites, em grande parte, amputados da liberdade de ir e vir.

Tal força dramaturgica corrobora o que Purceno (2010) pensa a respeito do modo de escrita de Hilda:

A escritora dedicou praticamente a vida inteira à arte, trabalhando de forma disciplinada, lendo muito, como se executasse um trabalho braçal em nome do qual ela pudesse nomear a “inspiração”. Ao contrário do que se comenta, a obra de Hilda como um todo apresenta muita coerência nas questões propostas e mesmo no que diz respeito aos seus aspectos formais. [...] Desejava mudar aquele que a lia, e falar de estados extremos do homem. (PURCENO, 2010, p. 65)

Apesar de ser composta apenas de oito peças, a dramaturgia de Hilda Hilst evidencia o labor que a escritora impunha às suas tramas, burilando-as a tal ponto que o texto por si compunha um todo orgânico e visceral. Por meio das personagens de Hilst percebemos o quanto a dramaturga estava preocupada em estabelecer uma ideia base para sua dramaturgia, “a falar de estados extremos do homem”. Em todas as peças temos a incidência de um personagem que é oprimido por uma entidade superior – e isto se aplica até mesmo ao *O visitante*, reconhecido pela própria autora como uma peça poética. – e, a maneira como Hilda trabalha os conflitos, mesclando tradição literária com misticismo e religiosidade, reforça esse caráter que se auto sustenta.

Na recente publicação do livro **Fico besta quando me Entendem**¹, Diniz (2013) organiza uma série de entrevistas concedidas por Hilda Hilst à diversas personalidades do meio cultural brasileiro. Em 1989 na entrevista intitulada “Um diálogo com Hilda Hilst”, Nelly Novaes Coelho pergunta a Hilda:

OUVINTE: Qual o gênero em que você se encontra mais? A poesia, a ficção ou o teatro?

HH: Acho que é a poesia e a ficção. O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 67, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas... Então, fiz, por analogia, várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia. Fiz oito peças e, depois, parei. Era só uma emergência daquele momento em que eu desejava uma comunicação mais imediata com as pessoas. Mas também não deu certo. As pessoas vão teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar. O negócio é não fazer coisas assim... que levam a pensar².

É no teatro que Hilda Hilst se mostra presente e conectada com as discussões políticas em plena ditadura militar. Quando afirma: “Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas...”. A escritora deixa claro que o ambiente da época era perigoso para qualquer tipo de manifestação às claras contra o sistema. Recorrendo ao simbólico, recurso que é abundante em sua dramaturgia, para denunciar e provocar reflexões, Hilda procura dar conta do principal do tema de sua obra: a falta de liberdade, sintoma a atingir àqueles que estavam contra a repressão. Neste sentido, no posfácio de **O Teatro Completo**, Pallottini (2008) afirma que Hilda é uma dramaturga que:

está optando por se comunicar com seu público através de situações, na maior parte das vezes, limítrofes, de situações de verdadeira crise. Um grupo de personagens é criado, em cada um dos casos para apresentar-nos um momento de vida em que se chega ao limite extremo de resistência humana. (PALLOTTINI, 2008, p. 498)

A escolha de Hilda Hilst pelo teatro configura uma migração de gênero interessante, pois a escritora traz para o plano da dramaturgia, aspectos inerentes à sua poesia já consolidada, perfazendo assim um caminho singular, ao escolher o simbólico como forma de sistematizar e construir as tramas. Ainda que temporário, o migrar de Hilst para o teatro foi uma escolha

¹ O livro traz vinte entrevistas que Hilda Hilst deu a várias pessoas, tais como: Caio Fernando Abreu, Nelly Novaes Coelho, Léo Gilson Ribeiro, José Castello entre outros. Cristiano Diniz organiza entrevistas que Hilda concedeu entre os anos de 1952 a 2002.

² COELHO, Nelly Novaes *et al.* *Feminino Singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: arquivo municipal, 1989.

consciente, uma vez que ela “opta” como afirma Pallottinni, e só o fato de incorporar esses temas em seu trabalho artístico demonstra que Hilda Hilst, além de ser uma mulher consciente das transformações de sua época, também acreditava que sua escrita poderia ajudar a transformar a realidade opressiva do momento, se as pessoas captassem a denúncia presente na voz de suas personagens. No entanto, é visível o descontentamento de Hilda com o alcance de sua escritura dramática, “As pessoas vão teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar.”, pois como afirma Pallottini:

Fazer o público raciocinar, repensar o mundo, e as condições em que estão inseridos os seres humanos é um dos aspectos basilares da dramaturgia hilstiana, que apesar de curta, é imbuída de grandes achados, tendo em vista que a autora redimensionou sua poesia, e, “toma para si a liberdade da linguagem poética, a liberdade dos recursos líricos”. (PALLOTTINI, 2008, p.498)

E, acrescentaria que o uso dos recursos líricos é um dos instrumentos para construir – através de suas oito peças – um retrato visceral da realidade humana frente a organizações opressoras.

Segundo Mariângela Lima (1980):

O túnel negro inaugurado em 1964 chapou todas as expectativas senão por outras razões, no mínimo porque impediu a participação do cidadão na vida do país. O Ato Institucional nº 5 desorganizou os últimos que ainda permitiam ouvir os murmúrios da discordância social. Depois disso, o país se dividiu, silenciosamente, entre os poucos comandantes e os muitos comandados. As táticas de oposição ensaiadas, verdade seja dita, não foram eficazes para arrematar os setores populares porque antes de adquirir forças foram aniquiladas pela repressão. Havia apenas o sentimento geral, claramente expresso na produção cultural, de que as trevas eram demasiadamente longas e que era muito difícil, embora não fosse impossível, mobilizar-se contra ela. (ALVES, 1980, p. 52)

É no contexto descrito acima que Hilda Hilst inscreve sua dramaturgia. O país, assolado pelos Atos Institucionais que culminam no AI5, que privou de forma direta a atuação dos artistas brasileiros, vivia um clima de terror e censura constante das atividades culturais. Hilda Hilst acreditava que seu teatro, como o de outras dramaturgas, seria capaz de transmitir a todos o sentimento de indignação existente, como também seria capaz de elucidar as formas de opressão existentes na sociedade, o que justifica Hilst trazer instituições como a Igreja e o Estado, representando espaços em que há opressão, pois o sujeito é levado a seguir diretrizes, muitas vezes discordando delas. A dramaturgia de Hilda Hilst é incisiva neste sentido, pois seus personagens estão em constante luta contra a opressão e aos sistemas de coerção, que se desmembram em vários braços. Não à toa, que a figura do juiz aparece em mais de um dos textos teatrais de hilstianos,

como a personagem, símbolo de uma ordem a ser cumprida, considerada como braço direto da entidade opressora a amputar a individualidade do sujeito.

Portanto, Hilda Hilst envolve-se com a escrita dramática tendo uma intenção bastante clara. Escrever no intuito de se corresponder urgentemente com os que sofriam sob os ditames da censura, seja ela de que ordem for. Com apenas oito peças Hilst responde eficazmente ao contexto em que ela, artista, estava inserida. Isso, de certa forma reflete um comprometimento, – sem panfletarismo – com a sociedade, pois seus textos, ricos tanto na forma quanto no conteúdo, dão conta de um momento forte na formação da inteligência sócio-cultural brasileira. Podendo ser também ampliados para outros contextos, ao passo que a ideia de opressão se constrói na relação opressor versus oprimido. Assim, Hilst, ao reescrever de forma artística os acontecimentos do Brasil Ditadura, propõe algo maior, ou seja, para a dramaturga qualquer forma de opressão deve ser combatida.

1.1 Fortuna crítica teatro hilstiano

Os poucos estudos acerca da produção dramaturgical de Hilda Hilst indicam um certo distanciamento entre a crítica e a escrita teatral hilstiana. Porém, há que se ressaltar a existência de vozes importantes a observar nas peças de Hilda Hilst e apontar seu caráter inovador e a qualidade técnica e literária. Anatol Rosenfeld, uma das vozes mais expressivas a evidenciar o teatro da autora, refere-se a Hilda como uma das grandes promessas da dramaturgia brasileira, destacando que a autora além de possuir escrita competente, também seria descoberta pelos diretores teatrais do Brasil. Nesse sentido, a crítica representativa da dramaturgia hilstiana está vinculada, em sua parte, pelas montagens realizadas das peças da autora. Há que se registrar que não foram muitas, logo após o período que Hilda encerra sua incursão pela dramaturgia. Rosenfeld em 1969, no texto intitulado, *O teatro brasileiro atual*, aponta as seguintes considerações:

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, p. 168)

Nas palavras de Rosenfeld, o teatro hilstiano encontraria acolhimento entre os diretores brasileiros, uma vez que sua dramaturgia, composta de elementos ricos em significância traria para o palco, temáticas de fôlego constante, através da “focalização dramática de problemas religiosos, morais e políticos do nosso e de todos os tempos.” O teórico vê na dramaturgia de Hilda qualidades que não estão apenas centralizadas na ideia de uma mulher, poeta ser também dramaturga, porém, a

singularidade com que Hilda Hilst marca seus textos, a torna especial, sobretudo porque para Rosenfeld:

A supremacia feminina entre os novíssimos é fortalecida pela obra teatral de Hilda Hilst. Embora não pertencendo à mesma geração e já consagrada como poeta só recentemente invadiu o campo da dramaturgia. O teatro de Hilda Hilst, cerca de oito peças, não se filia a nenhum grupo. 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. (ROSENFELD, 2000, p. 167)

Hilda Hilst configuraria, nas palavras de Rosenfeld, um caso à parte na literatura contemporânea, e no tocante à dramaturgia, seria um caso especialíssimo, quase extraordinário. Ao definir Hilda como “uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira”, Anatol Rosenfeld singulariza a escrita de Hilst, sublinhando marcas de difícil apreensão e possível encaixotamento em algum grupo específico de autoras. Desse modo, a dramaturgia hilstiana seria uma espécie de dramaturgia desvinculada de formalizações genéricas, responsáveis por designar a que tendência dramática pertence o autor. E, quando o faz, Rosenfeld (2000, p. 168) preconiza o seguinte: “estilisticamente tendem ao expressionismo, em virtude de certa abstração que dá às personagens cunho arquetípico.”, ou seja, o teatro de Hilda estaria voltado mais para questionamentos do mundo interior do ser humano, e como este organiza o caos da realidade externa em sua subjetividade, dialogando assim com os expressionistas que:

Buscavam um “equilíbrio” abstrato e estrutural resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos pode ser identificada com tudo que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar do controle lógico do homem. Ora, dentro de tais concepções, foi fácil descambar no caos político, social e religioso. (TELLES, 1982, p. 104)

Neste viés, a obra teatral de Hilda Hilst apresenta a constatação do homem diante do espanto que é viver, enfrentando a realidade com lutas oriundas em jogos de poder existentes nas tramas, a mover diretamente zonas do interior das suas personagens. Rosenfeld lembra que 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.

Anatol Rosenfeld mostra ainda que:

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. Ressurge, com insistência o problema do sufocamento do indivíduo e do amor, do esmagamento da criatividade, da juventude, da justiça, da liberdade, sob o peso da engrenagens tradicionais e dos poderes anônimos do nosso mundo administrado e tecnicizado. São dignas de nota a alta qualidade literária dos seus textos, assim como a experimentação de versos coloquiais adequados à cena moderna. (ROSENFELD, 2000, p. 168)

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. Dois elementos textuais que atenuam a característica poética de seus textos, apontada pelo teórico, que vê também a predominância nos seguintes temas na dramaturgia hilstiana: “o problema do sufocamento do indivíduo e do amor, do esmagamento da criatividade, da juventude, da justiça, da liberdade,” esses temas são explorados de forma contundente nas peças de Hilda Hilst, todos interligados por personagens descontentes com a realidade, lutando para reverter a situação de anulamento do ser empreendida por entidades opressoras em vários níveis. 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.

No ensaio “Da Ficção”, Leo Gilson Ribeiro trata da extensão temática da prosa de Hilda Hilst para sua dramaturgia, afirmando que:

Hilda Hilst, contemporaneamente, me parece ser a mais profunda estilista da literatura brasileira ou talvez mesmo da língua portuguesa. Dramaturga, suas peças de teatro não aderem a artifícios de cenários e abordam temas semelhantes aos da sua deslumbrante prosa: Deus, a solidariedade, o nojo, a humildade, a volúpia, a não diríamos religiosidade, porque se trata mais de um difuso misticismo panteísta, a miséria dos marginalizados por uma sociedade cruel, materialista e vulgar, o martírio, o mistério, o terror. (RIBEIRO, 1999, p. 80)

A variedade de temas que Ribeiro apresenta como uma legenda no teatro de Hilda Hilst mostra que autora, ao migrar estes temas de sua prosa para teatro, demonstra a necessidade de remoer tais temáticas. Hilda não trata de “Deus, a solidariedade, o nojo, a humildade, a volúpia,”

apenas por perceber que essas ideias precisam ser debatidas no gênero dramático, mas também, por perceber que sua obra na totalidade está envolvida por tais questões. O momento político no qual Hilda Hilst estava presente possibilitou que essas temáticas se correspondessem com o gênero teatral.

No âmbito de pesquisa acadêmica, os estudos acerca da dramaturgia de Hilda Hilst ainda são modestos. Entre teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso, arrolamos os seguintes: *O herói incômodo - Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst* (2009, de Alva Martínez Teixeira); *O teatro performático de Hilda Hilst* (2010, de Éder Rodrigues); *Assombros e Escombros da Modernidade no Teatro de Hilda Hilst* (2012, de Carlos Eduardo Zago); *O excesso e a exceção na literatura dramática de Hilda Hilst* (2010, de Camila Alexandrini); ainda que sejam poucos, esses trabalhos indicam que a dramaturgia de Hilda Hilst tem muito a dizer seja em via comparada com outros dramaturgos, seja pelo estudo guiado por temática específica.

1.2 Panorama temático do teatro hilstiano

Hilda Hilst tematiza suas peças em ambientes que possam colocar o sujeito num estado de tensão constante, suas personagens refletem sobre o problema de existir e ser num mundo marcado por estratagemas institucionais a interferir na dinâmica do viver. Por isso, o tema da liberdade aparece nos enredos, uma vez que só é possível ser pleno se houver livre arbítrio. Hilst também deixa claro nos enredos de suas peças que o poder é antes de tudo, saber, e que os dois estão imbricados. Desse modo, Foucault (2001, p. 183) afirma: “o poder funciona e se exerce em rede.” Assim, de modo coeso Hilda coloca suas personagens num campo de batalha, dividindo-os entre os que estão do lado da razão, do despertar para a vida em liberdade, e os que fazem parte da engrenagem dominante. São as confluências geradas a partir do saber e poder que evidenciam a força que as tramas têm ao tratarem dessa busca pela liberdade. As personagens hilstianas são marcadas por esses dois polos: saber e poder, tendo em vista que é no despertar da consciência de ameaça, que agem como forma de protesto ao discurso oficial, a moldar suas vidas. Sobre as temáticas presentes na dramaturgia hilstiana, o pesquisador Gilberto Figueiredo Martins, afirma se sobressair nas peças de Hilda Hilst:

os temas: o Mal e suas origens; embate entre crença legítima e fé institucionalizada; relações e implicações entre vida religiosa e social; os dramas familiares e os confrontos políticos; o messianismo popular; a morte e a sobrevivência do espírito; os motivos, dogmas e mistérios da cristandade; os inúmeros pecados e culpas, renúncias e sacrifícios, crimes e castigos; e a premência soberana do desejo. As rubricas dos textos de Hilda fornecem, ainda, aos encenadores, informações essenciais sobre um universo simbólico prenhe de

sugestões: os triângulos e círculos dão forma aos cenários e delimitam a movimentação dos atores; os jogos de luz e sombra sugerem visualmente a luta contínua entre obscurantismo e esclarecimento; os figurinos em geral tipificam, embora sem despersonalizar. A extensão metafísica das idéias da autora figura-se, ao final, em cenas e espaços potencialmente significativos, tais como o confinamento em um convento austero ou em uma ascética escola religiosa, a presença incômoda e opressiva de um grande muro fendido, o momento e lugar de execução de um condenado político, o calabouço de uma prisão, uma fábrica de títeres e autômatos, em pleno funcionamento no interior de uma sociedade distópica e futurista... Escatologia e niilismo na concepção³

Para o pesquisador, as temáticas que Hilda Hilst propõe em sua dramaturgia, possuem centro nervoso em espaços de luta, uma vez que estes mesmos espaços, configuram opressão para o ser humano. Nas tramas hilstianas parece impossível a possibilidade de um diálogo erigido sob a liberdade de ser, ao contrário, as personagens estão numa constante tensão advinda do falar, do pensar e refletir, pois isto representa perigo. Neste sentido, muito das ações das personagens são gestadas no interior, e pouco alcançam o mundo exterior, dominado por entidades opressoras dos mais diversos tipos. Figueiredo, ao elencar os grandes temas do teatro de Hilda, mostra a incidência de temáticas que levam a morte, tendo em vista que as personagens de Hilst, em grande parte de suas peças são mortas porque tentaram se libertar dos espaços de dominação.

A seguir apresentamos um breve panorama das temáticas de cada uma das peças de Hilda Hilst:

A Empresa (1967) também intitulada de *A Possessa* é o texto de estreia de Hilda Hilst no território dramaturgic. A trama é formada pelas personagens: América, Primeira Postulante, Segunda Postulante, Terceira Postulante, O Vigia, Monsenhor e Superintendente. América configura-se a heroína, pois questiona as regras e propõe novos pensares para o ambiente castrador em que está inserida, denotando assim ser um perigo para os superiores desta espécie de casa religiosa composta das três figuras masculinas – vigia, monsenhor e superintendente – que a todo custo tentam incorporar América nos ditames da ordem e da opressão oriundas desta relação. O desfecho tem seu auge com a morte de América a representar de forma alegórica os sufocamentos dos ideais de liberdade por instâncias superiores que veem no indivíduo criador e pensante, um perigo iminente que deve ser extirpado.

O Visitante (1968) é a peça que mais se afasta do conjunto temático proposto por Hilda Hilst. De envergadura acentuadamente poética a trama se desvela através das personagens: Ana, Maria, Homem e Corcunda. As personagens femininas levam boa parte da história num conflito assentado sobre desconfianças, uma vez que Maria pensa que Ana, sua mãe, possui relações íntimas com seu

³ Extraído de < <http://www.mel.ileel.ufu.br/Silel2006/caderno/resumo/GilbertoFigueiredoMartins.htm> > acesso em 10/05/2013, as 10:40

marido, o Homem. Entre pausas e falas de teor poético a trama cresce em tensão quando Ana afirma estar grávida. Maria recebe a notícia com fúria, tendo em vista que são apenas duas mulheres e um homem na mesma casa. A chegada do Corcunda, de nome simbólico, Meia Verdade causa uma reviravolta na história, pois é estabelecido pequenos jogos discursivos que no fim fazem com que o amargor de Maria para com a mãe seja abrandada. Maria acaba acreditando que o filho de Ana pertence ao Corcunda Meia Verdade, criando assim um novo ciclo de aparente calma na família.

O **Auto da Barca de Camiri** foi escrito em 1968. A ação se desenrola dentro de um julgamento. E é composta pelos personagens: Juiz Jovem, Juiz Velho, Passarinheiro, Prelado, Agente, e Representantes do povo. O personagem central é um homem, um desconhecido, que ausente da cena se faz presente por meio de suas ideias, objeto do julgamento. Fica claro que há menções à imagem de Che Guevara – Camiri é um indicativo desta menção, pois foi o lugar onde Che foi morto – e a Cristo. O que está em jogo nessa peça é a necessidade que os juízes tem de condenar as ideias que foram proferidas por esse profeta, esse salvador. Há uma série de testemunhos acerca do que fora dito. Para os juízes importa apenas que a culpa do desconhecido seja chancelada. No final da peça o homem é condenado, recebendo a execução como forma de cumprimento da lei, que está ao lado dos poderosos, e distante dos mais simples.

Em **As aves da Noite** (1968) Hilda Hilst constrói uma história emocionante, tendo como referencial direto, o campo de concentração de Auschwitz. Nele, estão encerradas as personagens: padre Maximilian Kolbe – personagem histórico –, Poeta, Carcereiro, Estudante, Joalheiro, Mulher, SS, e Hans. A trama trata basicamente dos momentos cruciais dos personagens presos no *Porão da Fome*, destinado àqueles que eram sorteados pelos soldados nazistas. Padre Maximilian, na condição de herói, oferece-se para ir no lugar de outro prisioneiro sorteado, e, em pleno desespero. O que vemos acontecer neste espaço é uma sucessão de diálogos sobre a vida, a morte, a falta de liberdade e dignidade humana. A morte é certa para as personagens, porém, a gradação paulatina do sofrimento, através dos diálogos emocionados, é uma das grandes características da peça, trágica do início ao fim. Em nenhum momento percebe-se uma centelha de esperança, e quando é expressa na fala do padre Maximilian Kolbe, esta vem imbuída do consolo divino, pois é impossível escapar do porão.

Um Menino, Mãe, Pai, Menina, Escudeiro nº 1, Escudeiro nº 2, Escudeiro nº 3, Escudeiro Positivo, Dois Físicos, O Escudeiro – Mor e o Pipoqueiro são as personagens de **O Novo Sistema** (1968), texto em que temos o embate entre o Menino, considerado um gênio, mas rebelde e questionador do sistema, e a Menina, também dotada de inteligência e perspicácia, porém, é parte do mundo totalitário. É interessante que as ações da peça decorrem destes dois movimentos opostos. O Menino é favor da liberdade de expressão do sujeito, enquanto que Menina defende a regulação

dos corpos e das ações das pessoas, encaradas como servas de uma entidade maior. As outras personagens orbitam entorno do Menino e a Menina. Neste “novo sistema”, os seres são modulados para não pensar, e caso o façam são mortos e colocados em exposição na praça, a fim de reafirmar o poder controlador, mantendo as pessoas nas diretrizes do sistema.

O enredo de **A morte do Patriarca** (1969) traz duras críticas a verdades inquestionáveis, principalmente de extração religiosa. O patriarca simboliza não só padres, papas, bispos ou cardeais: podem ser qualquer um que possua o poder e, com isso oprima os demais, os que não concordem com as ordens de tipo alienante e escravizante. A peça é formada pelas personagens: Papa, Cardeal, Monsenhor, Demônio, Anjo 1, Anjo 2 e 3 Jovens. Ao longo da peça são levantadas questões sobre fé, dogmas e opressão. Anjo e Demônio iniciam a peça falando dos homens, tratando-os como seres fadados à degradação física e moral. É interessante essa aproximação que Hilst faz entre o sublime – anjo – e, o baixo – demônio, como se ambos estivessem no mesmo campo de convivência. Ao fim, o representante maior da igreja, o Papa é morto por uma saraivada de tiros, completando assim a proposta da peça, o patriarca é morto pelo povo que ele oprimia.

Logo após **A Possessa** (1967), Hilda Hilst escreve **O Rato no Muro** (1967), texto em que observamos claramente jogos de poder, baseados na dicotomia: opressor / oprimido. Na trama, nove freiras nomeadas com as letras do alfabeto, A, B, C, D, E, F, G, H e I vivem num convento, à mercê da tutela da Superiora. Vivem sob uma rotina maçante e sistematizada pela madre, personagem que faz uso do poder sob o signo religioso para manter as irmãs sob o regime do convento. No entanto, a irmã H, de heroína e de Hilda Hilst, representa a força contrária no espaço, permitindo-se mergulhar em reflexões de cunho existencial, a personagem é quem mais deseja sair do convento, território demarcado por um muro. À medida que a trama avança a Superiora e a irmã H confrontam-se, em meio a tudo isso, ocorrem acontecimentos a interligar as outras personagens, encaminhando todas as reflexões para o final em que ocorre a anulação da irmã H diante do sistema em que ela lutou contra, sendo um ser pensante e reflexivo, desejoso da liberdade.

Na cronologia das peças **O Verdugo** (1969) foi escrito logo após **O novo sistema** (1968). Composta pelas personagens: Verdugo, Mulher do verdugo, Filho, Filha, Noivo da Filha, Carcereiro, Juiz Velho, Juiz Jovem, Cidadãos, O Homem e Os dois – homens coiotes; a trama de **O Verdugo** é estrutura no seguinte conflito: o Homem é condenado à execução em praça pública. Dos autos do processo sabemos apenas que ele falava de amor, liberdade. O Verdugo, na condição de executor declina diante dos juízes, mostrando-se incapaz de executar um homem que na sua percepção é inocente. A Mulher então se dispõe a matar o Homem, uma vez que há dinheiro em jogo. No momento em que a Mulher está prestes a executar o condenado, o Verdugo e o Filho que haviam sido presos em casa, conseguem desmascarar a Mulher. O que sucede é uma sucessão de

falas de defesa e acusação, resultando na morte do Verdugo e do Homem pelas mãos dos Cidadãos enfurecidos.

As breves considerações sobre o panorama temática da dramaturgia de Hilda Hilst mostram que, de modo geral, as personagens de Hilda estão divididas em dois grupos: o dos idealistas, que lutam pela quebra de paradigmas assentados sobre a opressão; e outro, formado por personagens confortáveis com o poder que lhe é atribuído graças à instituições que lhe conferem representatividade, tais como: igreja, escola, família, convento, júri; o que vemos daí, da junção destes dois movimentos é a elaboração eficiente de tramas que evidenciam a luta entre opressores e oprimidos.

De maneira especial, **O Rato no Muro** e **O Verdugo**, apresentam no enredo e na ação interna das personagens a necessidade que estes têm de ser senhores da própria vida, das escolhas que rumam para a liberdade, mesmo que o perigo da morte seja presente. A questão do poder nas duas peças passa pelo discurso, pela fala livre de censores, a acarretar desdobramentos posteriores que interferem na vida das demais personagens. Nas tramas de Hilst os seres pensantes e questionadores representam a marca de serem especiais, por mais que sejam sacrificados no fim.

1.3 *O Verdugo e o Rato no Muro: cenas do poder*

Nas primeiras leituras de **O Verdugo** e **O Rato no muro**, a fim de buscar linhas de interpretação que interseccionassem os dois textos, de imediato nos chamava atenção essa aura em torno do dizer, do falar para se fazer presente, atuante, independente e livre. Parece-nos plausível pensar nas personagens de Hilda Hilst fadadas à necessidade de se comunicar com o mundo nas mais variadas formas, buscando é claro, nesta ação, a liberdade. Depois de inúmeras leituras das peças ficamos impregnados da seguinte constatação: nas peças de Hilda as personagens constroem o poder através de um discurso pautado na ameaça e na coerção, graças ao cargo ou a condição que ocupam. Em **O Rato no Muro** temos um conjunto de irmãs que vivem sob a fala (falo) da Superiora, no **Verdugo**, o falar de um Homem é que gera toda uma série de transformações no verdugo, que ao lhe despertar a consciência de seu estar no mundo, lhe trazem também a morte. Proferir discursos é mais do que uma ação vigorosa para as personagens hilstianas, é a maneira que exorcizam seus conflitos interiores, além de invocar ou subverter os poderes existentes nas relações estabelecidas.

Deleuze (2005), ao refletir sobre uma possível definição acerca do poder em Foucault, sistematiza:

O que é o poder? A definição de Foucault parece bem simples: o poder é uma relação de forças, ou melhor, toda relação de forças é uma “relação de poder”. Compreendamos primeiramente que o poder não é uma forma, por exemplo, a forma – Estado [...] Em segundo lugar, a força não está nunca no singular, ela tem como característica essencial estar em relação com outras forças, de forma que toda força já é relação, isto é, poder. (DELEUZE, 2005, p. 78)

Nas peças em questão a ideia de poder passa pela enunciação que as personagens fazem sobre si e o problema central a envolver todos. Especificamente, no caso de **O Verdugo**, temos uma personagem que declina do seu trabalho, por entender que o Homem, que os juízes – braços do Estado – querem ver executado para todos os cidadãos da vila, é um homem inocente; nesta peça o jogo de forças construído estabelece-se entre o Verdugo e juízes, analíticos em suas afirmações a convencer o carrasco da necessidade de matar, este homem em especial. A irmã H de **O Rato no Muro** é perspicaz em compreender que a Superiora, chancelada pelo poder canônico da igreja, as oprime de um modo particular, impedindo que as freiras tenham conhecimento do mundo exterior, e, eliminando qualquer atitude reflexiva que possa movimentar a engrenagem a qual estão submetidas as personagens. Foucault (2001) elucida que o poder é marcado por um jogo de forças a se realizar em espaços mais íntimos, menores, ou melhor, em microespaços, e isso se faz possível sentir no plano em que estão inseridas as personagens das duas peças de Hilda Hilst, uma vez que a há na vida destas personagens a interferência do Estado e da Igreja, duas forças diretas no que diz respeito a congregar seres na observância de ordens e legislações específicas.

Neste sentido, Foucault (2006, p. 8) desafia-nos ao questionar: “Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” A pergunta, redimensionada para nosso contexto é eficiente para pensarmos na atuação discursiva das personagens irmã H e verdugo. Ambos estão às voltas de um discurso perigoso, nos espaços em que estão inseridos. Nestas personagens, o perigo no qual Foucault alerta está presente não na ação final, discursar, falar, porém, reside nos movimentos anteriores, situados em zonas interiores a transformar a subjetividade das personagens. Nas duas peças o discurso prolifera, afetando todos que estão no entorno, e, no fim, no acerto de contas, tanto o verdugo quanto a irmã H pagam com a vida, se a fala é ritual, é necessário um sacrifício. Nenhum discurso é proferido gratuitamente, e se as personagens de Hilda Hilst o fazem, cedo ou tarde prestam contas por tal ação.

A fala, enquanto estratégia de poder é explorada pelas personagens de **O Verdugo** e **o Rato no Muro** através de relações pautadas pelos espaços em que as personagens transitam. Ubersfeld (2005, p. 173) preconiza que “uma personagem, cada vez que fala, não fala sozinha”, ou seja, a incidência de resposta é iminente. De modo geral, Hilda Hilst parece inscrever em suas tramas

dramáticas uma aura mórbida, ocasionada pelo processo de emancipação da consciência de suas personagens. Viver num sistema totalitário implica saber das condições e até onde pode ir o discurso, aspecto que as personagens de Hilda, em especial o Verdugo e a irmã H, entendem, no entanto, uma vez imersos nos processos de reelaboração de mundo, as personagens usam do certo empoderamento natural advindo da fala, para se colocar de forma crítica diante do mundo, partilhando e envolvendo os outros no entorno de sua problemática, há nesse movimento intensos jogos de poder que encontram titulação nas reações das outras personagens que não compõem o núcleo central da história.

Os dois excertos a seguir exemplificam a maneira como as personagens dão vazão à suas angústias, estabelecendo assim jogos de poder a encontra aporte básico no ato de falar ao outro.

JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem de morrer.
 MULHER: Sabemos, lógico. Tem de morrer.
 JUIZ JOVEM: Não há outro jeito.
 JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Ele falou demais. O senhor compreende? E boca deve ter uma medida.
 JUIZ JOVEM: Certas palavras não devem ser ditas.
 MULHER: Ele falava muito, é verdade.
 NOIVO (*sorriso idiota*): Ele falava coisas sem sentido.
 JUIZ JOVEM: Confundi todo mundo.
 FILHA (*sorrindo para o Juiz jovem*): Eu não entendia bem o que ele falava.
 JUIZ VELHO: Nem era para entender, minha filha. Ninguém entendia. (HILST, 2008, p. 378 – 379)

E no **Rato no Muro**:

AS NOVE FREIRAS JUNTAS: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um (*pausa*)
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom salmódico*): De todas as nossas culpas, perdoai-nos. De todas as nossas culpas, salvai-nos. De todas as nossas culpas, esquecei-vos.
 SUPERIORA (*tom objetivo e severo*): Hein? Como disseram?
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantando e agudo em tensão crescente*): Tentai esquecer-vos, Senhor. De todas as nossas culpas, entristecei-vos.
 SUPERIORA: Hein? Como disseram?
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom mais agudo, tensão crescente*): Alegrai-vos, para que nós nos esqueçamos de todas as nossas culpas.
 SUPERIORA: São muitas?
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantante, destacando as sílabas*): Muitíssimas.
 SUPERIORA (*tom objetivo e severo*): Quantas?
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom ainda mais cantante mas separando as sílabas no ritmo de um relógio*) Tan... tas. Tan... tas. Tan... tas. (HILST, 2008, p. 105)

Nas duas cenas observamos como são produzidos discursos para oprimir quem está em posição inferior. Uma palavra, uma afirmação evocada pelos juízes de **O Verdugo** configura a própria lei, tornando-se presença e castração da fala dos demais. A Superiora, na condição de chefe e coordenadora das atividades do convento alimenta seu poder sobre os corpos das freiras, apenas orquestrando a confissão grupal e conseqüente castigo ao qual as irmãs são submetidas. Os opressores enunciam o discurso esperando uma resposta pré-formatada, pois como representantes dos poderes Estado e Igreja tanto os Juízes quanto a Superiora tem consciência do que desejam ouvir daqueles que os servem. Este jogo de poder só têm sentido entre os personagens das duas tramas se houver o esvaziamento da alteridade, ou seja, esse reconhecimento que vê no outro a diferença, e, consciente percebe suas potencialidades nos processos de relação efetuados por trocas, reformulações e intermediações entre as subjetividades em trânsito.

Pensando nessas formas de dizer, e como elas se processam entre cautelas e restrições, Foucault assevera que:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as intermediações que o atingem revelam logo, rapidamente sua ligação com o desejo e com o poder. (FOUCAULT, 2006, p. 9 – 10)

O filósofo alerta para a compreensão dos aspectos de modulação do discurso, e como estes não podem ser proferidos por quem não esteja chancelado para tal atividade. No fim, as interdições servem também para elucidar os espaços de fala e como eles constituem terreno profícuo para o exercício do poder. Deste modo, voltemos à cena de **O Verdugo**; o Juiz Velho diz: “Ele falou demais, o senhor compreende? E a boca deve ter uma medida” (p. 379), a afirmação da personagem funciona como um estopim para as demais, Mulher, Filha e Noivo concordarem de imediato com a fala do Juiz. A ação parece simples, porém, traz um significativo jogo de poder que revela o Juiz, ali na casa do verdugo, ser a pessoa mais importante e competente para proferir discursos que aparentemente possam trazer o bem social. Sabemos, porém, que a cena é uma demonstração da

coerção dos poderes da lei expressados na voz dos juízes, visando forçar o Verdugo a cometer um crime, porque os juízes se vêem ameaçados com as palavras do Homem.

Movimento similar acontece na cena de **O Rato no Muro**. As freiras estão sob o comando da Superiora, proferindo sem parar penitências. Há na manutenção do poder exercido pela personagem no total controle das freiras, primeiro porque estão em torno da opressora, segundo, há o convento a resguardar as freiras do mundo exterior. As perguntas “Hein? Como disseram? São muitas? Quantas?” caracterizam a Superiora como um ser que possui consciência do *status quo* a que pertence. Ele não faz como os Juízes, que elaboram questões mais amplas afim de ter o controle da situação. Ao contrário, a Superiora é direta, uma vez que já está impresso nas freiras o sentimento de culpa, a mancha do pecado original. “Mancha”, imagem que é ressignificada ao longo da peça. O poder da Superiora está impresso mais na sua presença – ausência do que nas suas afirmações, o discurso é um mero aparelho para a personagem, pois o convento com toda a sua ideologia da à Superiora o respaldo que a personagem precisa para inserir-se de modo virulento na vida das freiras. Assim Foucault propõe investigar a ideia de poder, afirmando:

Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir nos seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana. (FOUCAULT, 2001, p. 131)

Deste modo, não é somente a igreja, enquanto instituição com ideologia específica e fundamente na ideia da culpa, a oprimir diretamente as freiras, porém, são nas relações marcadas pela proximidade que encontra-se a essência da ideia de poder pensando por Foucault. Essa proximidade entre as personagens das duas peças – verdugo e juízes; irmã H e Superiora – imersos, dentro de redomas institucionais que por si só são o poder caracteriza a extensão desta “mecânica do poder” que sai das zonas simbólicas, a inserir-se no cotidiano.

O Verdugo e a irmã H são personagens inconformadas com a realidade da qual estão sujeitados. Ryngaert, ao pensar a personagem enquanto base estruturante do texto teatral, afirma que: “a personagem é uma encruzilhada de sentido.” (1996, p. 131) É no discurso oriundo de reflexões interiores que os protagonistas de **O Rato no Muro** e **O Verdugo** encontram forças para reformular o mundo opressor do qual são partes. A citação de Ryngaert dialoga com o papel destes personagens de Hilda porque ambos estão na fronteira de si, no limite, ou seja, na encruzilhada, e, os sentidos que evocam diante do conflito em que estão postos, de certa forma dificulta uma leitura antecipada destas personagens. É preciso compreendê-los na totalidade do conflito central, porque eles são partes da origem do conflito, e também porque assumem a condição de mártires em suas tramas.

O poder que o discurso tem nas peças em questão move não só a trama, mas possibilita pensar esses espaços em que o sujeito é comprimido na sua subjetividade. Neste sentido, Foucault (2001, p. 161) defende que “o indivíduo com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é produto de uma relação de poder que se exerce sobre os corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, forças.” Entre o Verdugo e o juízes estabelecem-se movimentos de poder que alteram a percepção que a personagem tem do mundo, uma vez que possui a centelha da inquietude; em irmã H a operação se processa num espaço mais íntimo, pois é impossível para a personagem expor de maneira direta suas reflexões, a presença onipresente da Superiora a impede de exteriorizar de forma plena seu raciocínio para as demais freiras. Ambos os personagens são produtos das relações de poder em voga nos ambientes no qual estão expostos, nas ações que revelam a força opressiva das entidades superiores que a irmã H e o Verdugo passam a elucidar o mundo que o contém, não mais respondendo de forma mecânica às regulamentações existentes.

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 baixeiras

FILHO: Que baixeiras?

JUIZ JOVEM: As palavras do homem eram palavras de fogo. (HILST, 2008, p. 393)

Nas palavras do Verdugo são reveladas de forma poética, o conteúdo das afirmações do Homem, a mover as inquietações do carrasco. Ryngaert diz: “os discursos das personagens são reunidos sob a mesma sigla, que constitui a primeira pista de sua identidade.” (1995, p. 131). Hilda Hilst, ao elaborar, tanto no **Verdugo** quanto no **Rato no Muro**, personagens que atuam devido à inquietações e angústias internas e atitude discursiva, a autora solapa essa ideia da identidade do caráter da personagem. Ela está mais preocupada em apresentar a problemática, tendo como foco a coragem de alguns de suas personagens, do que nomes próprios ou tramas lineares. Parece que importa mais às personagens – Verdugo e irmã H – evidenciar a competência que possuem para lutar contra o sistema opressor, ao invés de lutarem com força tentando arregimentar as outras personagens numa causa comum. Para o Verdugo, o Homem falava de amor, e isto bastou para que a personagem entendesse que ele era oprimido, mesmo sendo o Verdugo da vila, por isso, abaixo dos Juízes, a voz legal e oficial do lugar.

IRMÃ G: Eu vi muitas iguais a vocês. Algumas... se tocavam, assim, assim, como se fosse possível descobrir pelo tato as invasões do tempo. E outras choravam.

Uma chegou a dizer: “Eu vou matar esse meu corpo que só conhece a treva”. E por aqui, nos pescoço, ela ficou negra.

IRMÃ H: Por quê?

IRMÃ G: Porque ela quis conhecer o seu próprio desgosto. E é sempre aqui (*passa a mão no pescoço*), nessa faixa do medo, que a palavra tenta explicar-se e sair.

IRMÃ I: Ela falava?

IRMÃ G: Falava e chorava muito. Aqui na capela ela discursava. E tudo que ela falou eu agora tento engolir.

IRMÃ C: Como é difícil entender o que ela diz. (*ouve-se um ruído*) O que é?

IRMÃ I: Você também ouviu?

IRMÃ G: Talvez seja um rato. (HILST, 2008, p. 128 – 129)

Em **O Rato no Muro**, a irmã G, sendo a mais velha, tem consciência do perigo existente em se aventurar pelas armadilhas do discurso, da fala. Na cena acima, a personagem fala de mulheres que também estiveram no convento, e que sentiram necessidade de expressão do ser. Porém, a irmã G deixa claro que procurar entender como funcionam as estratégias do discurso no convento é perigoso e sufocante. Se para Foucault (2001, p. 183), “o poder funciona e se exerce em rede”, o que a personagem irmã G faz é reproduzir essas redes de poder que incorporam o sujeito nos esquemas da ordem dominante, porém a personagem vacila ao dizer: “Falava e chorava muito. Aqui na capela ela discursava. E tudo o que ela falou eu agora tento engolir”. A irmã G sabe que uma vez circulado o discurso, é impossível voltar para o comedimento. Toda palavra dita no convento reverbera, e, ao acolher tal movimento, a irmã H reafirma suas dúvidas enquanto a irmã G prefere desconsiderar essa rede de informações, sugerindo válvulas de escape como, por exemplo: “talvez seja um rato”, desviando assim o foco da situação.

FILHA: Foi o que eu disse. Ele pôs fogo nas gentes. (*pausa*)

JUIZ JOVEM: Amor... é comedimento.

JUIZ VELHO: Mansidão.

NOIVO: Amor não é falar daquele jeito.

FILHA: Ele ficava rosado quando falava.

MULHER: Ele estava mas era cheio de ódio sempre.

FILHO (*voz alta*): Ele precisava falar daquele jeito para os outros entenderem.

FILHA: Pois eu não entendia o que ele falava

FILHO: Não mente. Você sabe muito bem o que ele falava.

JUIZ VELHO: Amor... é respeitar o povo. Ele não respeitou vocês. Ele insultava vocês. (HILST, 2008, p. 394)

A maneira como o poder do discurso entrelaça as personagens de **O Verdugo** passa principalmente pelo lugar social em que estão dispostas. Há um peso simbólico no que é dito pelos juízes, as sentenças: “Amor... é comedimento / Mansidão / Amor... é respeitar o povo. Ele não respeitou vocês. Ele insultava vocês.” (p. 394). Esses ditos estão imbuídos de status coercivo refinado, que objetiva modular as respostas das demais personagens, a fim de que confluam para o

objetivo dos juízes, que é matar o Homem, e mesmo que haja a anuência de todos – neste caso o Filho e o Verdugo – o condenado será morto da mesma forma. O discurso, obedecido ou não por si só representa o poder Superior / Estado que por sua vez não está interessado em ouvir vozes terceiras no andamento da execução do Homem, uma vez que ele já está morto perante a lei.

De acordo com Vayne (2011, p. 169), “o discurso comanda, reprime, persuade, organiza”. O historiador, ao fazer reflexões em torno do pensamento de Foucault mostra que a forma como o filósofo francês organiza a relação entre saber – poder é indissociável, uma vez que estas categorias ou categorizações proporcionam o surgimento de novos saberes. Observamos nas peças de Hilda Hilst, **O Verdugo** e **O Rato no Muro** as personagens estão numa busca constante por se manterem fiéis ao discurso que proferem. O Verdugo acredita na inocência do Homem; com essa postura a personagem também lida com o poder, pois ele tenta convencer a Filha e a Mulher da inocência do condenado, isto também é poder, pois se instala na argumentação, na persuasão. A irmã H, por outro lado, tenta organizar no convento uma militância, ainda que discreta, para combater a Superiora. A personagem organiza, colhendo o que as outras irmãs dizem do dia a dia, uma série de informações que têm por objetivo adensar a postura da irmã H em prol da libertação. Assim, temos uma rede de formações de poder a alcançar todas as personagens, que sai do Estado para os juízes a atingir o Verdugo, que por sua vez tenta convencer a Mulher a Filha. As conexões estabelecidas daí são vinculadas nos termos de obediência ou recusa das leis.

IRMÃ H: Parem! Parem! Vocês não vêem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala da culpa nós pensamos no tempo? E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia?

IRMÃ G: Olha o rato.

SUPERIORA (*para a Irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver. (HILST, 2008, p. 139)

Os acontecimentos que desaguam no desfecho, com a irmã H sendo silenciada pela Superiora, demonstram o jogo de forças discursivas estabelecidas no convento, e que são alicerçadas pelas respostas das demais personagens. A exclamativa “Parem! Parem!” é uma tentativa da irmã H de tirar as outras personagens do estado de letargia que a rotina do convento instalou nos modos de ser. Desse modo, Eizirik (2005, p. 72) ao revisitar o pensamento de Foucault na obra *Vigiar e Punir*, mostra que: “O poder disciplinar não pune, somente; ele também recompensa. Seu objetivo é produzir corpos dóceis; corpo que se manipula, se modela, se treina e obedece, corpo cujas forças se multiplicam, se torna hábil; corpo útil.” A Superiora, na cena de **O Rato no Muro** demonstra ter o domínio dos “corpos dóceis” das freiras, salvo a irmã H, que luta para libertar-se do ciclo opressivo. No entanto, a força da Superiora expressa em sua voz, comanda e sublima o apelo da irmã H, ou

seja, o discurso da Superiora é o discurso oficial, pois aplica as regras, colocando as irmãs no lugar de seres submissos, e sem vontade própria que possa ferir os estatutos da lei, pois o corpo das personagens, além de tomado pelo hábito – vestimenta e indumentária a marcar o local de fala – também é da Superiora, uma vez que ela se alimenta da obediência das freiras.

IRMÃ G (*tom cantante*): Oh, Senhor de todas as nossas culpas, entristecei-vos.

SUPERIORA: Hein? Como disseram?

IRMÃ H: Não respondam, por favor, não respondam!

TODAS (*Menos a irmã H. Tom agudo*): Alegrai-vos, para que nós não nos esqueçamos de todas as nossas culpas.

IRMÃ H: Parem pelo amor de Deus, parem!

SUPERIORA: São muitas?

TODAS JUNTAS (*menos a irmã H. Tom cantante*): Muitíssimas...

SUPERIORA: Quantas?

IRMÃ H: Não, não continuem! (*repetindo “PAREM” até a exaustão*) (HILST, 2008, p. 140 – 141)

A Superiora, constituída dos poderes legais que a Igreja lhe confere, anula qualquer possibilidade de a irmã H discursar de forma plena. As perguntas impositivas da Superiora e a resposta gratuita e dócil das freiras evidencia esse poder que se faz vigente em quaisquer ações de cunho moralizante e castrador. É no discurso que a Superiora doma os desejos das freiras, numa espécie de governo em que não há brecha para pensamentos, reflexões que possam subverter a ordem operante.

FILHA (*com raiva*): A gente deve matar aqueles que nos confundem.

CIDADÃO 2: Todo mundo é confuso

FILHA: Vocês entendiam o que ele falava?

CIDADÃO 5: Entendia, sim. Ele falava da alma.

FILHA: Mas o corpo é que interessa. (HILST, 2008, p. 414).

O poder em **O Verdugo** se constrói através de pequenos movimentos a chancelar o discurso das personagens quando estas procuram convencer as demais. Se o poder é indefinível, sendo visto como tudo aquilo que está em relação, nas personagens da peça isto se processa por meio da fala, da vontade de se fazer entendido nas suas ideias, nos seus valores. Na cena acima a Filha alerta para o perigo de ouvir os que “confundem”, ao que passo que o Cidadão 2 mostra que o discurso é uma torre de babel, ou seja, tudo é confuso. Neste jogo de réplicas e tréplicas vence aquele que melhor argumenta. Para os Cidadãos 2 e 5 o discurso não é algo de ser facilmente apreendido, e na condição de povo, as personagens relegam tudo ao plano metafísico: “Ele falava da alma”, o que contrasta fortemente com a Filha: “Mas o corpo é que interessa”. Aqui, a Filha refuta qualquer possibilidade de fugir da “confusão” que o discursar traz; a personagem é perspicaz ao afirmar que todas as ações oriundas da fala, encontram resposta no corpo, na matéria e, por conseguinte, mostra

que o homem é um ser naturalmente destinado a falar, importando por esse instrumento, sua ideologia e modos de ver o mundo.

Deste modo, falar torna-se perigoso no ambiente de **O Verdugo**. As personagens estão sob constante censura, seja das autoridades representativas do poder superior: Estado, Igreja; seja pelas personagens que se individualizam neste poder, tais como: Superiora e os Juízes; e ainda, entre as personagens que orbitam em torno do problema central, como por exemplo: a Filha e os Cidadãos. Ambos os grupos desaguam na ideia foucaultiana de que: “não é difícil ver que, se há algo que se encontra do lado da lei, da morte, da transgressão, do simbólico e da soberania, é o sangue.” (FOUCAULT, 1997, p. 54). A irmã G em uma das conversas no convento diz: “O sangue tem cordas invisíveis” (p. 124), na fala da personagem temos uma clara demonstração que a ideia de poder alcança qualquer ser, estando este em relação com os demais. O sangue, ao configurar laço, vida, fluído a correr nos corpos humanos é o que agrupa todos no mesmo signo, e, nesta condição todos podem ser sujeitos ao / do poder, uma vez que o falar os coloca numa situação favorável, ainda que estejam sob a ameaça de entidades vigilantes prontas para punir, ou no dizer de Foucault, prontas para aplicar a “interdição” (p. 9), como forma de selecionar o que deve ou não ser dito.

CAPÍTULO II

O poder na peça *O Verdugo* (1969)

JUIZ VELHO (para o Verdugo): Ele falou demais. O senhor compreende? E a boca deve ter uma medida.
JUIZ JOVEM: Certas palavras não devem ser ditas.
MULHER: Ele falava muito, é verdade.
NOIVO (sorriso idiota): Ele falava coisas sem sentido.
JUIZ JOVEM: Confundiu todo mundo.
FILHA (sorrindo para o juiz jovem): Eu não entendia bem o que ele falava.
JUIZ VELHO: Nem era pra entender, minha filha. Ninguém entendia. p 379

(Hilda Hilst, *O Verdugo*)

Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?

(Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*)

O poder é o fato e o fator determinante do que pode ou não pode ser dito, como é dito ou silenciado. Flávio R. Kothe .

2. Introdução

No texto dramático **O Verdugo** (1969), Hilda Hilst engendra, tanto na voz dos personagens como nos cenários, a atmosfera de opressão e cerceamento da liberdade, gerada e mantida através de discursos que fazem dos personagens servos de um sistema em que o poder se configura dentre os mais variados espaços. Se em **O Rato no Muro** (1967) temos a imagem do convento e, por conseguinte, o espaço religioso, com normas e rigidez personificada nas ações da madre superiora; em **O Verdugo**, a dramaturga opta pelo desenvolvimento das ações em um micro (casa) e o macro espaço (praça), estabelecendo entre ambos um diálogo, que é vital para a dinâmica interna do texto, pois as intenções de cada personagem apresentadas no decorrer do primeiro ato, dentro da casa, são catalisadas no segundo ato, para a praça, local onde ocorre o desfecho da trama.

A peça é composta pelos seguintes personagens: O Verdugo, A Mulher, Filho, Filha, Noivo da filha, Carcereiro, Juiz velho, Juiz jovem, Cidadãos, O Homem e Os dois Homens-Coiotes. Impossível não atentar para a falta de nomes próprios, o que evidencia, neste texto, um trabalho de despersonalização do sujeito. Essa despersonalização é utilizada com o intuito de amplificar a função social de cada uma das personagens, ou seja, o lugar social é a referência base, a ficar acima, num primeiro momento, das características psicológicas, apesar do processo de despersonalização, elas pensam sua realidade, seu espaço e limitações, emitindo opiniões sobre os conflitos internos que as oprimem.

O texto **O Verdugo** se estrutura na seguinte ideia: um verdugo executa pessoas em praça pública. Ele é remunerado por este trabalho, sendo a fonte de renda de sua família. A trama apresenta um momento particular. Existe um Homem que já foi julgado pelos Juízes, condenado, e portanto, deve ser executado pelo carrasco da vila. O Verdugo hesita, não o quer matar porque vê nele bondade e inocência. A Mulher fica indignada com a atitude do marido – e esta indignação se deve, na verdade, ao fato de que os Juízes pagariam muito mais – prontifica-se a matar o homem, o

que é aceito pelos juízes e concretizado quando o Verdugo e Filho são amarrados dentro de casa. Na praça, a Mulher, paramentada com as vestes e apetrechos do marido está pronta para matar, porém, o Verdugo e o Filho conseguem desmascará-la diante dos Cidadãos da vila, um tanto confusos com a situação. O desfecho da peça culmina com a morte do Verdugo e do Homem, ambos mortos pelos cidadãos.

No decorrer das relações estabelecidas no seio familiar percebemos uma postura de inquietude do Verdugo, oriunda da relação deste com O Homem, que deve ser executado em praça pública. Esta inquietação é estranha se considerarmos que se trata de um Verdugo de meia idade - somos informados através da rubrica que este tem “50 anos”, que, certamente, antes deste homem em especial, ele já executou muitos outros.

O texto é dividido em dois atos interligados pela mesma problemática: a recusa do Verdugo em matar – segundo sua concepção – um inocente. Não existem histórias paralelas de grande importância para o conflito central, por exemplo, a Filha está noiva, mas isto não é desenvolvido com profundidade ao longo do texto, e quando é citado o assunto, está atrelado indiretamente à morte do Homem.

JUIZ VELHO (*para o casal de noivos*): Vocês pensam em fazer uma casa aqui na vila?

FILHA (*sorrindo*): Nem sei. (*olhando para o noivo e para o Juiz jovem*) Nem sei.

JUIZ JOVEM (*sorrindo para a Filha*): Eu tenho alguns terrenos muito bons. Junto à praça. (*olha para o Noivo também*) Se quiserem, podem falar comigo depois de amanhã. (*olha para a Filha. Sorri mais aberto*) podemos combinar.

NOIVO (*para a noiva*): Combina sim. (*para o juiz*) Ela vai, ela vai.

FILHA (*para o juiz. Sorri*): Depois de amanhã. (*para a mãe. Contente*) Mãe, agente vai ter tudo.

FILHO (*seco*): Depende do pai. Ele ainda não respondeu. (HILST, 2008, p. 385)

A história do casamento da Filha é apenas um adendo no todo. Os Juízes, ao oferecerem um terreno próximo da praça, estão na verdade jogando com os valores das personagens. A Mãe e a Filha, conscientemente deslumbradas com o pagamento exorbitante desta execução se deixam levar gratuitamente pelo valor oferecido pelos representantes da lei, isto, ao mesmo tempo em que revela o caráter das figuras femininas também marca os espaços de fala das personagens. Quando elas estão no centro fica-se evidente o tom dos seus ideais, os seus valores e, por conseguinte as ações oriundas do desejo material: ter uma casa bem localizada ou ter dinheiro.

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.

JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem de morrer.

MULHER: Sabemos, lógico. Tem de morrer,

JUIZ JOVEM: Não há outro jeito.

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Ele falou demais. O senhor compreende? E a boca deve ter uma medida

JUIZ JOVEM: Certas palavras não devem ser ditas.

MULHER: Ele falava muito, é verdade. (HILST, 2008, p. 379)

Neste momento, evidenciam-se os interesses de a Mulher, a Filha e o Noivo que ficam do lado dos juízes; enquanto que o Verdugo e o Filho discordam que o homem seja culpado e por isso mereça a morte. Boa parte do primeiro ato é dedicada à exposição do olhar de cada personagem sobre o homem condenado. Nesse jogo de intenções, formam-se as binaridades: vida e morte, verdade e mentira, fala e silêncio, todas responsáveis pela organicidade interna da trama.

O estado emocional do Verdugo em relação ao seu trabalho – que é executar em praça pública os que são condenados pela lei – e o comportamento das mulheres (Mãe e Filha) diante do Homem criam uma tensão que percorrerá todo o texto. Há um jogo de oscilações que permite ao leitor vislumbrar a ausência de medo diante do lugar social do pai, ou seja, não existe valor na vida do outro, portanto um anulamento da ideia de alteridade por meio das figuras femininas, gerando assim interesses opostos dentro do ambiente familiar. O conceito de valor acerca da vida de outrem é desenhado pelas vozes do Verdugo e o Filho num constante processo de falas que se opõem à Mulher e a Filha.

Diante das recusas do Verdugo em cumprir seu papel, a Mulher se oferece para levar a cabo o combinado – executando o Homem, ganhará doze ou treze milhões – essa remuneração, maior que as anteriores, trará à família uma nova vida financeira. Com a chegada do Carcereiro temos uma virada na peça. Ele alerta os juízes sobre os gritos de insatisfação do povo a clamar: “A vida! A vida!” (p 391). O diálogo do Carcereiro com os Juízes intensifica o desprezo do Filho e a comiseração do Verdugo ao perceber que, a “presença” do Homem também está deixando preocupados outros habitantes desta “vila do interior, em algum lugar triste do mundo” (p. 367)

No primeiro ato desenrola-se uma briga dentro da casa e, conseqüentemente, o Verdugo e o Filho são presos pelo Carcereiro. Com a saída dos Juízes, a Mulher, a Filha, o Noivo e o Carcereiro rumo à praça, o Verdugo partilha com o Filho as sensações que teve ao prestar atenção nos olhos do

Homem e, não se contendo, chora. O Verdugo chora; eis um dos momentos, talvez o mais intenso, significativo e belo desta história.

O Noivo apaga os lampiões e sorri para o Verdugo e o Filho. Batem a porta. Trancam. Semi-obscuridade., Pausa. Soluços discretos do Verdugo. Passos afastando-se.

FILHO: Pai, o senhor... não chora, pai.

VERDUGO: É bom, é bom, deixa (pausa)

FILHO: O senhor não tem culpa. O senhor fez o que pôde. Quem sabe se está certo o que disseram: o homem está morto.

VERDUGO: (recompondo-se): Nada disso, filho, nada disso. O homem está vivo. Essa lei dos homens não conta. (HILST, 2008, p. 400)

O choro do Verdugo simboliza uma quebra nos valores que este possuía em relação à vida, E marca o término de um ciclo e abre um caminho de reconstrução do ser. O ato de chorar o despe de qualquer capuz, máscara que ele sustenta na sociedade da qual faz parte. O reconhecer a si próprio passa, na experiência do Verdugo, pelo sofrimento do outro. A personagem, enquanto executor, viveu na comodidade até aquele momento, porém, na relação com o Homem, o Verdugo, nas suas dúvidas e inquietudes descobre o valor da vida. No item “O Verdugo: (se) construindo (n) o outro” apresentamos essa questão com mais profundidade, pois representa um aspecto fulcral do texto.

O segundo ato começa com os Cidadãos reclamando do adiantamento da execução. Logo em seguida os juízes explicam à multidão as razões do adiantamento da execução, uma vez que ia acontecer só depois de três dias, como era de conhecimento de todos os habitantes da vila. Sob essa aura de falas exaltadas, constrói-se o cenário para a execução. Agora toda a ação se desenvolve sobre/e no entorno do patíbulo. Na descrição do cenário, somos informados que nesta pequena praça há também: “Semi - obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente” (p. 406). É neste cenário soturno e impreciso que se estabelece uma série de questionamentos vindos do povo para o Juiz Velho e o Juiz Jovem, que, nesta altura, já estão apreensivos com tantas perguntas feitas pelos Cidadãos a partir das coisas ditas pelo homem condenado, que está com a cabeça coberta por um capuz branco. A tensão apresentada no texto cresce à medida que os juízes impõem suas decisões ao povo.

Quando tudo parece pronto para a execução, temos a entrada do verdadeiro Verdugo, que desmascara a esposa, travestida até então de verdugo, escondida sob o capuz. A chegada do Verdugo causa muito espanto entre os cidadãos que não compreendem de imediato porque a Mulher do Verdugo estava travestida com o capuz do marido, o verdadeiro e legítimo executor. Neste momento o Verdugo transfigura-se em advogado do réu, tentando convencer o povo que o homem é inocente. Novamente algumas frases ditas pelo Homem são retomadas pelas pessoas, mas não há

um consenso, e as réplicas dos juízes endossam ainda mais a falta de clareza entre as pessoas. Outro fator determinante para a tensão surge quando é revelado que o Verdugo ganharia um montante de dinheiro após o serviço concluído. O que se segue é uma explosão de intenções que culmina com o povo invadindo o patíbulo e, de modo selvagem, assassinam o Verdugo e o Homem.

Os cidadãos atacam em conjunto, o Filho tenta escapar das mãos do Carcereiro, mas não consegue. Frases: “Mata logo o homem” – “Mata do nosso jeito”.
 VOZ DO VERDUGO (*com intenção comoção*): Não. Não. Eu morro mas...
 Frase: “Então morre”. Começam a dar pauladas no homem e no Verdugo. cena de intensa violência. Frases soltas: “Dá uma no olho do cavalo” – “Toma você também seu porco”. Terminam a chacina. Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o Verdugo lado a lado, mortos. (HILST, 1969, p. 427)

As rubricas indicam que após o assassinato os cidadãos “Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo”. (p. 427) e contemplam os dois homens mortos: O Verdugo e o Homem, opostos coadunados, que, no fim, sofreram por obra da coletividade as reverberações do discurso que cada um defendeu. O Verdugo na condição de ouvinte e discípulo do Homem, símbolo de uma nova proposta de pensar a vida, calcada na liberdade do ser.

O silêncio é interrompido com falas dos juízes que claramente tentam ludibriar os cidadãos, cientes da existência do pagamento a todos os envolvidos no assassinato, deste modo o povo é incitado, pelos Juízes, a retomar o cotidiano. Porém, a presença inesperada de dois Homens–Coiotes atrai a atenção de alguns Cidadãos São dadas poucas informações sobre a natureza dos Homens–Coiotes, mas, por meio da rubrica de descrição de personagens no início do texto, sabemos que “Devem ser altos” e, no fim, outra rubrica indica: “As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente que são patas de lobo com grandes garras”. (p. 429) No entanto, o que é notório neste momento é a autoridade do filho do Verdugo sobre eles. A ordem para partir não é meramente um aviso que a vida continua, mas que um novo ciclo de vida e morte, talvez pautada pela vingança, se abre para limites desconhecidos.

2.1 Da casa à Praça: espaços do Poder

O teatro de Hilda Hilst possui como característica singular um lirismo que ora oscila para o universal, ao tratar de temas já consolidados pela tradição literária como amor, Deus e morte; ora para o particular, aspecto inerente a uma escrita situada num período em que, a fragmentação identitária⁴ do sujeito torna-se objeto e pano de fundo para certas estetizações literárias.

⁴ Emprestamos esse termo de Stuart Hall presente no livro “A identidade cultural na pós modernidade”.

Vários fatores contribuíram para o afastamento do teatro hisltiano do grande público, como também de uma maior recepção crítica, e por isso mesmo divulgação. Dentre eles, a própria tessitura, impregnada de construções sintáticas inusitadas ou marcações de cena elaboradas pela autora, que no plano da montagem teatral podem tornar o texto hermético ou muitas vezes distante do grande público, foco de Hilst. No entanto, críticos como Anatol Rosenfeld e Renata Pallottini apontam a escritura dramática de Hilda Hilst como inovadora, e dotada de cadência poética, que fugia, para a época, dos padrões gerais do sistema teatral brasileiro, assim o tal hermetismo que a crítica apontou, num primeiro momento, sobre a poesia de Hilda Hilst, em certa medida tenha ecoado em sua produção dramática fazendo com que a escritora não tenha obtido uma resposta favorável, ao tentar se comunicar de forma imediata com o público, através do teatro.

Deste modo, elegemos nas rubricas de abertura do primeiro e do segundo ato pistas importantes para a compreensão dos jogos de poder estabelecidos entre os personagens. A descrição do espaço não é meramente um aspecto estrutural do texto, por vezes ela interfere e estimula ações dos personagens. Em *A Poética do Espaço*, Gaston Bachelard apresenta um estudo minucioso sobre as mais variadas formas de perceber e se relacionar com os elementos que formam o espaço, em especial a casa, terreno profícuo, onde as pequenas intenções ganham força e singularidade. Neste sentido a ação em **O Verdugo** é iniciada dentro de uma situação comum.

Casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos junto à mesa. Um velho sofá. Uma velha poltrona. Uma porta de entrada. Outra porta dando para o quarto. Paredes brancas. Dois pequenos lampiões. Aspecto geral muito limpo. Nessa sala não dever haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente. Moram numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo. Mesa posta. O Verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesma. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite. (HILST, 2008, p. 367)

Na rubrica Hilst descreve um cenário limpo, dotado de elementos essenciais para a constituição da casa. É possível inferir que seja um lugar pequeno. Os elementos dispostos ao longo do espaço nos dão a ideia de conforto, por mais simples e modesto, no ambiente familiar existe limpeza e organização.

A casa, na vida, do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. (BACHELARD, 1978, p. 201)

O início da peça se dá em torno da **Mesa rústica**, a centralizar a família, o lugar primevo da casa, responsável por gerar intimidade entre os moradores, uma vez que estes orbitam em torno dela. É durante o ato de comer que são apresentados os problemas iniciais que ao longo do texto ganharão complexidade. A mesa adjetivada como rústica não é só um dado paisagístico a compor o cenário, além de congrega os personagens num nível de conversa, ela traduz e espelha o funcionamento das relações desta família incomum, pois o pai, além de marido e homem da casa, é um Verdugo, alguém que, ao tirar a vida dos outros, ganha dinheiro por este trabalho. Neste sentido “a mesa rústica” faz com que as personagens orbitem entorno do Verdugo, o provedor, o que expressa a tradição e respeito, ainda que seja por um jeito grosseiro.

Através da imagem e descrição da casa no texto **O Verdugo**, podemos perceber o quão este espaço se faz importante para as personagens, Bachelard a designa como “o primeiro mundo do ser humano”, e ao transportar a casa para este nível de intimidade com o homem, ser que habita e profere discursos neste espaço delimitado, cria-se um movimento de interpretações que se evidencia por meio das intenções de cada ser

No texto de Hilst as ações são responsáveis por trazer à tona as intenções de cada personagem na casa, espaço intimista e amplificador de discursos. Em grande parte do primeiro ato, temos esse movimento por meio de diálogos que reforçam as visões de mundo dos habitantes da casa e, de acordo com Borges Filho “o espaço é a projeção psicológica da personagem. E essa projeção pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo.” (2007, p. 36)

Em torno da mesa, durante o jantar, conhecemos de forma direta as visões de mundo de cada personagem, principalmente da Mulher e da Filha, coadunadas num mesmo desejo: ganhar bastante dinheiro com a morte do homem que o Verdugo deve executar, mas deseja declinar da sua função. Ao dialogarem se o condenado deve ou não morrer, as elucubrações feitas por cada um dos habitantes da casa giram em torno das informações que o Verdugo apresenta, endossando o positivo, ainda que não consiga definir com clareza o que há de especial neste Homem que os Juízes julgaram ser um perigo para a sociedade.

Cada um responde de uma forma, seja refutando, seja alimentando as ideias do pai – como é o caso do Filho –. Por um lado, a Mulher deseja mais dinheiro; a Filha, casar, e caso a execução seja um sucesso, ela e o noivo poderão adquirir um terreno próximo à praça; por outro, o Filho e o Verdugo entendem que o homem é inocente, portanto, que ele não deve ser morto.

Em **O Verdugo**, a casa é o espaço em que se pode falar livremente, expor anseios pessoais, projetos futuros e, o mais importante, as ambições, evidenciadas principalmente nas falas das personagens femininas, ligadas ao material. Ao pensarmos na casa enquanto um conjunto de espaços que se realizam mediante a ação do homem a imprimir significâncias diversas tem-se uma

inversão no modo como se relacionam as figuras femininas dentro deste espaço. Simbolicamente vistas como seio materno, aconchego e proteção, as mulheres deste texto de Hilda Hilst fogem sensivelmente destas acepções, pois almejam uma vida assentada sobre os bens materiais, e já reificadas por esse desejo de matriz materializadora as personagens podem ser pensadas, dentro da casa, a partir dos quadros evolutivos elaborados por Chevalier e Gheerbrant, no Dicionário de Símbolos:

Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 197)

A trama de **O Verdugo** é bem clara e simples: um Verdugo tem que executar um Homem condenado, mas se recusa a cumprir sua função, porque acredita na inocência deste. A decisão do Verdugo não só promove uma quebra nas relações familiares, mas faz com que os valores morais de cada personagem sejam revelados de forma aguda. Desde as primeiras falas da Mulher e da Filha, ficam evidentes a ambição desmedida dessas personagens, ou seja, elas pensam tão somente nos bens materiais que serão adquiridos caso o Homem seja executado. O Filho e o Verdugo, em contrapartida, acreditam na inocência e nas palavras do Homem, principalmente, quando este fala de amor e de liberdade.

A tensão dentro da casa desconstrói a ideia de que “a casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.” (Chevalier & Gheerbrant, 2000, p. 197). Os gestos duros e firmes da Mulher não demonstram, aparentemente, um cuidado maternal com os demais. Ao endossar que, ao matar o Homem, a família terá novas expectativas de vida, a Mulher marca um espaço de fala proeminente dentro da casa. Se partirmos das conhecidas acepções de que a mulher é a senhora do lar, nesta família em especial, a Mulher não é um símbolo de maternidade e proteção, ao invés disso, a personagem está focada em resolver os problemas do mundo material, problemas que dizem respeito ao poder econômico; é isso que importa para a personagem: ter dinheiro, pois é através dele que as outras demandas da esfera subjetiva e social são resolvidas

É na casa, em quase todo o primeiro ato, que se desenvolve o dilema principal a conduzir a trama. Os personagens estão numa constante revelação do que pensam da vida: o Verdugo e o Filho estão imersos em reflexões voltadas para a humanidade e o respeito com a ideia de alteridade; enquanto a Mãe e a Filha estão preocupadas em “ter”, mostram a todo o momento que o dinheiro vale mais que a liberdade.

A casa com ambientes bem específicos contribui para o entrosamento e distanciamento entre aqueles que a habitam e pode ser considerada fermentadora das ações que ocorrem no segundo ato, ambientando em uma Praça. Os comportamentos e pontos de vistas apresentados pelas personagens crescem no segundo ato, mas eles já são delineados no primeiro, afinal, por mais que a rubrica indique que “nessa sala não deve haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente”, a casa é o cenário em que se esboçam o caráter das personagens, o que elas pensam e como encaram o problema no qual estão envolvidas. A casa é o espaço que motiva um diálogo mais íntimo e menos desarmado.

NOIVO (*para o Verdugo*): Tem gente aí querendo falar com o senhor.

VERDUGO: Que gente?

NOIVO (*sorriso idiota*): Os homens... de preto.

MULHER (*apreensiva*): Os juízes?

NOIVO: É.

FILHA (*para o Noivo*): E você fechou a porta?

NOIVO: Você é que fechou.

MULHER: E a casa desse jeito. Nem tirei a mesa (*tenta tirar as coisas de cima da mesa*)

VERDUGO: Manda entrar, mulher, vai. Eles sabem que a casa é assim mesmo.

A mulher vai abrir a porta.

MULHER: Entrem, por favor, Excelências. (*os juízes entram*) Não esperávamos, está tudo ainda... (*mostra a mesa em desordem*) (HILST, 2008, p. 376 – 377)

Atentemo-nos para a preocupação da Mulher em limpar a mesa, ou seja, para a personagem é preciso transformar a mesa de comer num local de trabalho, ou melhor, de negociação. Os Juízes vêm à casa do Verdugo para tratar da execução do Homem e esse trânsito é interessante, uma vez que os juízes estão paramentados com as vestes pretas, o que simboliza a lei personificada. A entrada dos juízes recepcionada pela Mulher marca um movimento singular na cena, adentrar o espaço do outro pode significar certa obediência às legislações de vida moldadas na intimidade familiar. Os juízes não solicitam a presença do Verdugo em outro local, ao contrário, as personagens se deslocam até a morada do executor, passam pela porta e ocupam o mesmo espaço. A porta como um elemento chave merece destaque, nesse sentido Otto Friedrich Bollnow (2008), no livro *O Homem e o Espaço*, esclarece que:

Uma definição básica de porta resulta daquilo que chamamos seu caráter semipermeável. Exatamente como conhecemos, na química, determinados recipientes cujas paredes deixam passar um solvente, mas retêm certos compostos ali dissolvidos, ocorre também com a porta: por ela pode entrar e sair quem pertence à casa, e faz parte da liberdade do seu habitar poder, a cada momento, abrir a porta que foi trancada por dentro e atravessá-la livremente, enquanto o estranho permanece fechado até que tenha permitido seu acesso. (BOLLNOW, 2008, p. 165)

Para o filósofo a porta enlaça sentidos exteriores e interiores, elege quando aberta, e renega alguém no momento que está fechada. Na cena, os Juízes entram na casa como se fossem velhos conhecidos da família do Verdugo. É possível pensar que de fato o sejam, Hilda Hilst informa na rubrica que a personagem tem 50 anos, a idade por si nos remete pensar em vivências anteriores. Geralmente em tribunais quando o juiz entra, o público fica de pé como forma de respeito à autoridade ali presente, porém, por maior servidão que exista nas personagens femininas em contraposição à indiferença do Filho e do Verdugo, na cena em questão, não fica claro a observância da parte das personagens no que diz respeito à recepção dos juízes na casa. Uma coisa é certa: os juízes entram no universo simples e familiar do Verdugo sem se preocuparem com a inversão de valores por meio dos espaços, reconfigurando dessa forma o poder.

Em outro momento, o Verdugo e o Filho tornam-se prisioneiros dentro da própria casa:

JUIZ JOVEM: Vamos andando.

CARCEREIRO: Eles estão bem amarrados.

JUIZ VELHO (*para o Carcereiro*): Tira a chave.

O Carcereiro tira a chave da porta.

JUIZ JOVEM (*para o Noivo*): Apaga as luzes.

O Noivo apaga as luzes e sorri para o Verdugo e o Filho. Batem a porta. Trancam.

Semi –obscuridade. Pausa. Soluços discretos do Verdugo. Passos afastando-se.

FILHO: Pai, senhor... não chora, pai.

VERDUGO: É bom, é bom, deixa. (*pausa*) (HILST, 2008, p. 400)

Aqui, a casa já não é mais o lugar a imprimir individualidade no Verdugo e no Filho, encerrados na escuridão. Reféns do espaço que lhes devia proteger do mundo exterior, as personagens reforçam a cumplicidade existente. Não à toa o Verdugo chora para o Filho, e isto só é possível na casa, na limitação especial que é criada no domínio do lar. Bollnow (2008, p. 157) pensa a casa como “sendo uma imagem do mundo, um mundo menor, que em sua ordem mantém uma correspondência ao mundo maior lá fora.”. As personagens enquanto seres estabelecem relações com outros, e encontram na casa na possibilidade de reorganizar o caos gestado em outros ambientes. Essa questão torna-se latente com a visita dos Juízes. Uma coisa é a família de **O Verdugo** conversar sobre o Homem e opinar sobre as coisas que ouviram falar, outra bem diferente é a presença dos juízes na casa, estes por sua vez fazem o assunto da morte do Homem migrar dos espaços próprios – tribunal, patíbulo, prisão, etc – para a casa.

No espaço da casa, identificamos essas personagens não pela descrição física, mas pelo modo de pensar expressos nas falas das personagens. Por isso, as teorizações acerca da vida e da morte, elaboradas dentro da casa, são ampliadas na Praça, espaço exterior e, por conseguinte, favorável a uma multiplicidade de respostas, pois existe o povo a proferir opiniões e questionamentos.

Hilda ao descrever a praça propõe o seguinte desenho:

Pequena praça. Patíbulo. Forca. Semi–obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente. Os juízes entram apressadamente. Sobem no patíbulo. Atrás dos juízes vêm a mulher-verdugo, a Filha e o Noivo. Atrás da Filha e do Noivo, segurando o homem, o Carcereiro. O carcereiro ajuda o homem a subir no patíbulo. A mulher sobe também. A Filha e o Noivo ficam separados dos cidadãos num canto próximo ao patíbulo. O homem está com o rosto coberto pelo capuz branco. (HILST, 2008, p. 406)

Aqui não temos muitas informações específicas sobre a praça, parece importar mais à dramaturga mostrar que agora o espaço está imerso na coletividade, diferente do isolamento da casa. Há um esforço na descrição dos movimentos de personagens que sobem no Patíbulo. Por ora não nos deteremos na análise desses trânsitos, que serão retomados em outros itens desse capítulo, pois o que nos importa agora é discutir e refletir sobre a praça enquanto espaço povoado de códigos sociais, modulados e (re) modulados por seus sujeitos frequentadores. No texto de HH, a Praça é o complemento da casa, pois a trama se adensa neste local envolvido em “Semi-obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente” (p. 406), que acabam por gerar uma atmosfera de medo e imprecisão. Mikhail Bakhtin, ao tratar da praça em Rabelais confere a seguinte reflexão:

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavras” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade. (BAKHTIN, 2010, p. 132)

O mundo congregado na praça em Rabelais pensado por Bakhtin, constituído de festa e ritos pautados pelo exagero em nada se assemelha com o espaço em que Hilst posiciona seus personagens, estes “moram numa vila, em algum lugar triste do mundo.” No entanto, a presença do povo, a incidência de que a praça só faz sentido se existir gente neste espaço é um dos aspectos que faz o texto HH dialogar com a tradição de histórias com essa temática. Na trama de **O Verdugo**, um homem será morto em um patíbulo montado na praça central da Vila, não só para servir de exemplo, mas para manter a ordem. Na Literatura e na História temos numerosos relatos sobre enforcamentos em praça pública⁵, um dos diferenciais deste texto está no modo como a dramaturga articula elementos pertencentes ao que é denominada modernidade, mesclando-os com aspectos ou personagens do mundo medievo, como o Verdugo.

⁵ Sobre este tema existe uma grande quantidade de representações de condenados na literatura bem como na história. Personagens que foram enforcados, decapitados ou guilhotinados fazem parte do imaginário ocidental. Exemplificamos alguns: Joana D’arc, Tiradentes; o romance *O Condenado*, de Cornwell; o romance ‘Os sete enforcados’, o russo Leonid Andreiev; a peça *Nó cego*, que trata da morte de Tiradentes

No Brasil, o surgimento das praças passou por diversas transformações. Estudando esse processo, Júnia Marques Caldeira afirma:

A composição formal da praça brasileira originou-se de dois princípios básicos, observados na estruturação das cidades coloniais: a praça derivada de uma composição orgânica e a praça formal. Essas praças representaram o espaço mais importante do cotidiano da colônia, permitindo que o caráter inerente de espaço coletivo, ponto de encontro e de reunião, manifestasse-se plenamente. Algumas praças, em especial, tornaram-se símbolos espaciais consolidando-se como referência na história das cidades brasileiras. Esses conjuntos representam espaços citadinos que se destacaram na formação e desenvolvimento da memória urbana brasileira. Representam modelos distintos de espaços públicos, porém significativos, uma vez que demonstram usos e apropriações de espaços que refletem os costumes de uma sociedade em formação⁶.

Júnia Marques Caldeira, ao pesquisar sobre as representações da praça no Brasil, mostra que em muitos períodos, que vão desde a colonização até a contemporaneidade, a praça possui relações intrínsecas com as transformações políticas que a Nação ultrapassou. Na praça confluem diversos aspectos da cultura brasileira, é o lugar das manifestações culturais de linhagem popular como também movimentos ligados à articulações sociais de cunho político, ou seja, a praça é o lugar por essência disponível à organização de grupos com interesses específicos, bem como a desordem. Dela podem partir ações tanto de manutenção da ordem – uma execução ou julgamento, por exemplo, – ou o surgimento de revoltas. A praça é um lugar moldado segundo as intenções dos grupos que a detém seja como local de encontro, seja como ponto de discussão e fomento de ideias que levem a ações vigorosas em prol de uma coletividade.

Hilda Hilst não sinaliza em que lugar a história de **O Verdugo** se passa, porém, como o texto data de 1969, período em que as tensões políticas dominavam o país, certamente podemos pensar a Praça enquanto a representação do próprio Brasil, conturbado devido à Ditadura Militar que se instaurou no país, promovendo uma série de ações que culminaram no exílio de um significativo número de pessoas representativas dos mais variados setores da cultura brasileira. É na praça que as personagens sofrem as restrições que o sistema impõe, entre discursos elaborados pelos Juízes, que, na peça, zelam pela ordem social e pela continuação do sistema a oprimir e modular as pessoas.

CIDADÃO 1 PARA O 5 (*empurra-o para o patíbulo*): Vai, fala você, você sabe explicar.

O número 5 sobe no patíbulo. Entra o Verdugo, correndo.

VERDUGO (*gritando*): Parem! Parem!

A família e os juízes entreolham-se.

⁶ CALDEIRA, Marques Júnia. *A Praça brasileira – Trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade*. Tese (doutorado). IFCH – Unicamp. São Paulo, 2007, p. 98.

CIDADÃO 5: O verdugo. (HILST, 2008, p. 409)

Ao contrário da casa, espaço a resguardar segredos, limitar ações e aproximar coisas distantes, a praça cumpre o papel de socializar quaisquer elementos, uma vez que sejam anunciados para o coletivo. A cena acima descreve o momento exato em que o Verdugo desmascara a Mulher, travestida com suas roupas de verdugo. Focalizamos a personagem 5, ela sobe no patíbulo, a ação carrega importância capital. Que espaço de morte é esse a permitir o trânsito de personagens? O estrado é montado na praça, isso significa que as pessoas assistem às execuções, porém, não as chancela a entrar no lugar do ritual. Subir no patíbulo é uma ação emblemática, representa poder não só poder de fala, mas também singulariza quem está no primeiro plano.

Neste sentido, a movimentação das personagens tanto na casa quanto na praça são chaves de interpretação para entrar nos meandros do texto hisltiano. Além de situar o leitor, as rubricas apresentam descrições com forte carga metafórica, descrevendo e antecipando o que virá a seguir. Essa carga metafórica é de significativa importância, pois estamos tratando de uma dramaturga que antes de experimentar o texto dramático, praticou a escritura poética por um longo período.

Por meio das rubricas ainda, temos uma visão geral do espaço em que estão inseridos os personagens, e como estes se deslocam através do desenvolvimento da história, ou seja, as personagens dialogam diretamente com o espaço; se na casa o falar é pautado pelos desejos de ascender socialmente, na praça este movimento se processa ainda mais latente, pois a presença do povo diante das descobertas que são feitas incita uma atuação direta da família do Verdugo sobre o que está em jogo.

2.2 O Verdugo e a Mulher: Tensões identitárias

Diante da problemática central em **O Verdugo**, o posicionamento das personagens femininas chama atenção porque estas parecem ensimesmadas dentro dos próprios anseios. Este processo denota uma visível divisão dentro da família. O Verdugo e o Filho são a favor da liberdade, que o Homem seja considerado livre pela lei, por conseguinte estão em defesa da vida. A Mulher e a Filha, por não terem tido a mesma relação que o Verdugo teve com o Homem, assumem a postura da condenação, ou seja, estão completamente a favor da morte, pois é através dela que a família ascenderá economicamente. Estes opostos não configuram necessariamente um quadro maniqueísta, pois os personagens emitem sentimentos diversos sobre a vida, a miséria, a falta de dinheiro e a busca por uma vida abastada.

A configuração que nos interessa pensar está na relação entre o Verdugo e a Mulher, que ao longo dos dois atos soa conturbada. Muitas falas do Verdugo são precedidas de rubricas em

aparecem adjetivos do tipo: manso e brando; enquanto que nas falas da Mulher temos: ríspida, impaciente. Em muitos momentos a Mulher, ao lidar com outros moradores da casa, coloca-se numa posição acima das outras, pois as atitudes firmes evidenciam uma presença muito atuante na história; as ações da Mulher não protegem a família, pelo contrário, o desejo de ganhar dinheiro para supostamente ter uma vida melhor, impulsiona a personagem a tomar decisões que levarão todos à ruína, mais precisamente à morte do Verdugo e o Homem no final do segundo ato.

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*)

FILHO: O pai sabe que é imundície tocar naquela corda que vai matar o homem.

FILHA: Cala a boca você. (HILST, 2008, p. 367)

A primeira fala do texto citado é proferida pela Mulher e nela percebemos o primeiro contraponto, a personagem incita o marido a comer porque só assim ele deixará de lado as coisas que o atormentam. Comer pode significar neste contexto, a resolução para os problemas existenciais que afligem os sujeitos dessa história. A seguinte frase: “Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra.”, diz muito dessa dona de casa diferente, sem amor, desvinculada desses laços universais, tais como: liberdade, igualdade e fraternidade. Ela procura convencer o marido de que não importa pensar muito na subjetividade do outro porque no fim quem vai morrer é mais um para ser comida pela terra, pois a palavra “repasto” segundo o dicionário Aurélio significa “refeição”. Aí temos um jogo interessante, os personagens durante o jantar estão pensando na morte. Eles comem e, por conseguinte a terra também come, devora e torna finito o que está predestinado a ser. É perceptível a forma natural das personagens falarem da morte, salvo a Filha, os outros personagens não emitem qualquer reação negativa quando o Filho argumenta o quão hediondo é o Verdugo, seu pai, ao tocar na corda. A reação da Filha, de imediato delineia um jogo de espelhos, pois esta reproduz o discurso da Mãe, enquanto que o Filho, o do pai.

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 dessa vez é porque é mais difícil matar aquele homem do que qualquer outro.

VERDUGO: Ninguém falou em dinheiro ainda.

FILHO (*dócil*): Mas vão falar, vão falar. Espera, pai. (*pausa*) O pai sabe que o homem dizia coisas certas. O homem é bom.

FILHA: Bom, bom (*com desprezo*), ha, ha, ele pôs fogo em todo mundo. Fogo, só isso.

FILHO: Ele é bom.

MULHER: Bondade é dar dinheiro para encher tua barriga. Ele te deu dinheiro, por acaso?

FILHO: Ele me deu outra coisa.

FILHA (*com ironia*): E que coisa foi essa?

FILHO: Você não compreende. Nem adianta falar.

MULHER (*para o Filho*): A sua irmã é uma estúpida para não compreender o que você fala? Deixa de ser bobo, menino. Começou a estudar outro dia mesmo.

FILHO: Mãe, o pai sabe que é imundície tocar naquele homem. (HILST, 2008, p. 368)

De acordo com o trecho acima percebemos que são retomados as ideias iniciais expostas no primeiro diálogo. Os personagens se prendem a um movimento constante nos raciocínios, exemplo disso é o Filho. No primeiro momento ele diz: “O pai sabe que é imundície tocar naquela corda que vai matar o homem” e agora “Mãe, o pai sabe que é imundície tocar naquele homem.” Se antes, o personagem apenas trouxe uma defesa geral citando a corda, símbolo de enforcamento, neste momento há uma particularização do sujeito. Ao invés de falar da corda, ele afirma ser um ato imundo tocar no Homem. À medida que a trama se desenrola, o Verdugo e Filho retomam as ideias, trazendo-as para o particular. A Mulher e a Filha, porém, na discordância situam suas ideias num espaço geral. Estas estão preocupadas somente com demandas imediatas, tais como: “encher a barriga” e “ganhar dinheiro”. Elza Vincenzo, ao analisar **O Verdugo**, mostra que:

A ação que se desenvolve desta primeira cena (que é uma preparação cuidadosa em que estão todos os elementos necessários ao seu desenrolar) é decorrente dela, adequadamente derivada. Tudo o que vem a seguir decorre dela com a velocidade e a vivacidade requeridas para que se forme a tensão crescente (com algo de uma história de suspense), que levará ao desenlace. Um desenlace ao mesmo tempo inesperado e fatal. (VINCENZO, 1992, p. 73)

A forma como se relacionam o Verdugo e a Mulher contribui, em boa parte do primeiro ato, para a sustentação da “tensão crescente”, que Elza Vincenzo afirma ser importante para a dinâmica interna do texto, e que acarreta os acontecimentos posteriores. Podemos considerar as personagens femininas, em especial a Mulher, como agentes do caos. Em alguns momentos, quando o diálogo se constituiu na tríade Mulher, Filho e Filha, cria-se um processo de enredamento da figura masculina, ou seja, a todo momento tanto a Mulher quanto a Filha tentam silenciar ou abafar o discurso do Filho, como se este não fosse verdade. A tensão autoritária que a Mulher emana, por vezes sublima a figura da mãe, restando assim um sujeito, que mesmo preocupado com a família, demonstra cuidado de forma grosseira, focado nos bens materiais ou nas necessidades básicas do ser humano.

E nesse jogo, através do embate entre a Mulher e o Verdugo, torna-se clara a indefinição dos papéis sociais dentro de casa. Muitas vezes é a personagem que pensa os problemas da vida social

do marido, propõe soluções, modos de comportamento, isto é, a Mulher tenta encaixar todos num *modus operandi* que não vá contra o sistema.

FILHO (*para o pai*): O pai não quer fazer, não é?

MULHER: Essa é a profissão do teu pai.

FILHO (*olhando para o pai*): Verdugo.

MULHER: Verdugo, sim. Uma profissão como qualquer outra. (*pausa*)

VERDUGO: Mas esse homem eu não quero matar, mulher.

MULHER (*impaciente*): Mas não é você quem vai matar. É a lei que mata. Você é o único aqui na vila que pode fazer o serviço. Ninguém mais. Ora, que besteira.

VERDUGO: Mas a gente da vila não quer que o homem morra. O povo...

MULHER (*interrompe*): Deixa disso, o povo é filho-da-puta, eles fazem assim só pra não dar o gosto pra aqueles juízes. (HILST, 2008, p. 373)

A Mulher se posiciona não somente por discordar das concepções do Verdugo e o Filho. Ela teoriza, tentando trazer as personagens masculinas para o plano da razão, da praticidade. Ao afirmar que a profissão de verdugo está no nível de qualquer ofício, a Mulher constrói um discurso que procura tirar o marido e o Filho da imersão reflexiva na qual estão envolvidos. Quando diz que é a lei que mata e não o Verdugo, a personagem demonstra domínio de construções discursivas responsáveis por maquiagem o real significado das coisas, porque mesmo fazendo parte do sistema, os condenados são mortos pelas mãos do Verdugo, a lei, neste caso, seria a redoma que o legitima para a prática destes atos. Na condição de marido o Verdugo se comporta como confidente da Mulher, sempre pronta a completar o raciocínio dele, como se este fosse incapaz de ver as coisas com a razão aparente, o que resulta na seguinte dicotomia: o Verdugo projeta-se a partir do ideal e a Mulher se constrói no real, no que as demandas do momento exigem para sobreviver.

Hall (2005), ao tratar do homem moderno imerso em estruturas sociais marcadas pela imprecisão, afirma que: “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (2005, p.13). A Mulher, enquanto dona de casa transita por espaços de fala que rompem com a estrutura social que a envolve; o Verdugo, ao declinar diante do processo do qual é parte fundamental, repensa as implicações dos seus atos, primeiro para si, depois para o povo. As contradições que delineiam estes personagens são fundamentais para entender o movimento de substituição identitária que ocorre no texto. Convém aqui retomarmos a fala de Anatol Rosenfeld sobre *O Papel do Personagem* que:

Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. [...] São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e

cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento. (ROSENFELD, 2011, p. 45)

As dissonâncias presentes nas reflexões do Verdugo e da Mulher evidenciam características identitárias marcadas por um espaço de instabilidade, mesmo que em planos distintos. Os enunciados de ambos os personagens correspondem a tipos de crise que vão encontrar sua fonte na identidade, ao mesmo tempo em que acarretam complicações para outras instâncias da vida, contribuem para um desnudamento do ser, o que torna estes personagens complexos não somente do ponto de vista da trama em que estão inseridos, mas verossímeis ao ponto de aproximarmos os conflitos da Mulher e o Verdugo para o universal, ou seja, o egoísmo da Mulher em pensar em si e na família e a compaixão do Verdugo pelo Homem que deve executar são características que desaguam em direções opostas no texto. Os personagens no fim das contas defendem o que acreditam ser a verdade, rompendo com os valores pré-estabelecidos seja para reafirmar o sistema opressor, como é o caso da personagem Mulher, seja para enfrentar este sistema, como o faz o Verdugo.

À medida que a trama de **O Verdugo** se desenrola percebemos a personagem feminina Mulher ir paulatinamente assumindo aspectos que de antemão seriam referendados na voz do Verdugo, seu marido. Este processo de transmutação identitária delinea-se com clareza quando os personagens estão dialogando com os Juízes, ainda no primeiro ato:

JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem de morrer.

MULHER: Sabemos, lógico. Tem de morrer.

JUIZ JOVEM: Não há outro jeito.

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Ele falou demais. O senhor compreende? E a boca deve ter uma medida.

JUIZ JOVEM: Certas palavras não devem ser ditas.

MULHER: Ele falava muito, é verdade.

[...]

JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): O senhor já está preparado, então.

MULHER: Ah, está sim, ele não precisa se preparar muito. (*sorri*) É o ofício dele, de sempre, (*para o marido*) não é?

[...]

JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): Então... o senhor está preparado?

MULHER: Claro que está, Excelência.

JUIZ VELHO: Mas ele não responde.

MULHER (*para o Verdugo*): Fala, homem, eles não podem perder tempo. (*para os juízes*) Ele é um bom profissional. Nunca precisou de ajudante. A mão dele é firme, grande. (*procura mostrar a mão do Verdugo para os juízes. O Verdugo encolhe as mãos*) (HILST, 2008, p. 378- 379-381)

O modo como a Mulher lida com os Juízes demonstra aproximação com o pensamento destes, e por mais que estejam separados pela divisão de classes existente, a personagem incorpora o discurso da lei. O posicionamento da Mulher chama atenção porque sublima a presença do marido, quando inquerido pelos Juízes quem responde é ela, assumindo a voz masculina, a personagem traz para si as responsabilidades inerentes ao ato de falar, e suas consequências. Foucault (2006, p. 8) ao questionar: “o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?”, leva-nos a pensar nas figuras da Mulher e do Verdugo enquanto criadores de discursos subversivos, dotados de um poder proveniente da contrariedade, de movimentos de retração e expulsão, pois ao falar pelo marido, a Mulher não só coloca-se como interlocutora entre o Verdugo e os Juízes: ela também formula estratégias discursivas calcadas numa aura de convencimento e segurança.

A força dessa personagem mesclada às ações desveladas ao longo do texto denota a ideia de que ao ocupar o espaço discursivo do marido, a Mulher também amplia as tensões a favor dos Juízes. Não à toa, a personagem complementa o raciocínio dos mesmos:

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Ele falou demais. O senhor compreende? E a boca deve ter uma medida.

JUIZ JOVEM: Certas palavras não devem ser ditas.

MULHER: Ele falava muito, é verdade. (HILST, 2008, p. 379)

A complementaridade nas falas do Juiz Jovem e do Juiz velho transforma a Mulher num tipo de equalizador dentro do seio familiar, responsável por colocar todas as emoções, ali naquele espaço dentro da mesma frequência. Ao endossar a necessidade da boca ter uma medida e que deve existir restrição no dizer os Juízes têm na Mulher, um ser aparentemente rudimentar nos modos, o reforço necessário para suas resoluções. Vincenzo (1992, p. 73) trata os personagens de **O Verdugo** como “seres comuns, simples, vivendo a vida de todos os dias”. Num primeiro momento a caracterização que a pesquisadora faz parece suficiente, porém, diante das elaborações, dos jogos de semelhança e dessemelhança apresentados no texto observamos, em especial no Verdugo e na Mulher, falas que os afastam dessa forma simples e sem dotes excepcionais colocados por Elza Vincenzo.

Nesse viés, a Mulher ao longo do primeiro ato toma para si a postura verbal que supostamente teria um Verdugo clássico, esperado pelos Juízes. Isenta de qualquer juízo de valor essa personagem mostra-se atuante, no sentido de que suas tomadas de decisões implicam um momento decisivo no texto, e no qual consideramos a efetivação do câmbio identitário que aos poucos ganha forma e densidade, e que também gera uma grande virada na história:

FILHO (*seco*): Depende do pai. Ele ainda não respondeu.

Todos olham para o Verdugo. Pausa tensa.

MULHER (*para o Verdugo*): Você não vai fazer? (*pausa*) Hein? (*pausa*) Pois eu faço.

VERDUGO (*encarando-a*): Faz o quê, mulher?

MULHER (*para o Verdugo, encarando-o*): Se você não fizer o que eles mandam, eu faço.

FILHO (*enojado*): A mãe faz o serviço do pai? Vai matar o homem?

MULHER: Matar o homem... Que jeito de falar. Eu quero que as Excelências saibam que eu posso cumprir a lei.

FILHO (*enojado*): Mãe, você está louca.

MULHER (*irada*): Eu posso fazer o serviço que o seu pai faz, mas que agora por estupidez não quer fazer. Ninguém vai desconfiar de nada. Eu sou do tamanho dele (*encosta-se ao Verdugo*) olhem. E tem o capuz.

Todos estão surpresos.

NOIVO: A senhora não vai saber... vai?

VERDUGO (*ainda sem acreditar*): Eu é que sou o Verdugo, mulher.

MULHER: Qualquer um pode ser Verdugo. (HILST, 2008, p. 385-386)

A reconfiguração da personagem que passa de dona de casa à Mulher – verdugo tem seu ápice da troca identitária quando ela se traveste de verdugo no segundo ato. Primeiramente ela é apresentada em traços mais gerais, por exemplo: o jeito grosso e firme em contraposição ao silêncio e aparente alheamento do Verdugo; porém, no momento em que a Mulher assume ser capaz de matar o Homem, os papéis sociais, além de sofrerem uma profunda alteração, anunciam uma operação em que a figura feminina se coaduna sem limites com o sistema opressor. Quando afirma está disposta a cumprir a lei, a personagem se desfaz de qualquer senso de humanidade que leve em consideração a vida, e isto não se deve somente pela Mulher pensar primeiramente nos ganhos materiais que a ação vai trazer, essa postura escancara um sujeito desprovido de qualquer senso de moral, aqui entendida como princípio de dignidade humana que se faz presente nos modos de viver e lidar com as estruturas sociais.

O que leva um sujeito a se colocar diante de uma situação limite e aderir às regras de um sistema? A Mulher parece bastante confortável em suas assertivas situadas a favor da morte do Homem que seu marido deveria matar. A cena além de encerrar um ciclo do texto também mostra que a transmutação da Mulher para Mulher – verdugo é feita também com a ajuda de símbolos, exemplo disso é a consciência que a personagem tem de que sob o capuz ela não será reconhecida. Chevalier & Gheerbrant (2000), expoentes no estudo dos símbolos, nos traz uma ideia bastante esclarecedora sobre o capuz e que dialoga diretamente com a trama de **O Verdugo**:

O manto com capuz (do lat.: **cucullus** [cogula], palavra de origem celta) é uma vestimenta comum na Gália, e há numerosíssimas representações de personagens [...] que o usam. [...] Para C. G. Jung, o capuz simboliza a esfera mais elevada, o

mundo celeste, assim como o sino, a abóbada, o crânio. Cobrir a cabeça significa ainda do que se tornar invisível: significa desaparecer e morrer. Nas cerimônias iniciáticas, os *mistas* (nome dado aos iniciados nos mistérios inferiores de Ceres) aparecem muitas vezes com a cabeça coberta por um véu ou por um capuz (igual ao dos frades). Entre os nandis da África Oriental, os recém-circuncidados têm um longo circuito a percorrer durante os ritos de iniciação, e são extravagantemente trajados para essa caminhada com grandes chapéus de forma cônica, confeccionados com plantas altas e que recobrem quase por completo. Alguns intérpretes fazem do capuz, bem como do barrete pontudo, um símbolo fálico. (2000, p. 185)

A intensificação negociações identitárias entre o Verdugo e a Mulher implica uma passagem, um ritual que se elabora diante da descrença do marido em ver sua mulher ficar obstinada pelo dinheiro a ser pago, caso a morte do Homem seja concretizada. Tendo o capuz como ferramenta crucial para a efetivação do ato em praça pública, a Mulher entrega-se à morte simbólica, Chevalier & Gheerbrant são enfáticos ao dizer que esse elemento, ao cobrir a cabeça simboliza desaparecimento e morte. O que resta da Mulher é sublimado e morto sob o simbólico latente no capuz, elemento chave para o Verdugo, e que o faz acreditar que a Mulher de fato, mergulhada na ambição, pode vir a executar o Homem no seu lugar. Se antes a tensão entre os dois personagens era descompassada por conta da atitude passiva do Verdugo diante dos comentários ácidos da personagem, agora, com a presença do capuz, o símbolo caro, marcador da identidade do marido na sociedade, faz com que este sintase ameaçado pela esposa e Juízes, neste momento, interessados na Mulher que, de tão firme e inclinada ao pensamento dos representantes da lei, acaba por colocar o Verdugo em segundo plano, em vez de ele ser o protagonista, a cena volta-se para a Mulher e o capuz, símbolo fálico que a torna homem.

MULHER (*para a filha*): Traz o capuz.

A Filha fica imóvel olhando para o pai.

VERDUGO (*para a Mulher, com enorme espanto*): O quê?

MULHER (*para a Filha, voz de comando com violência*): Traz o capuz.

A Filha entra correndo no quarto.

VERDUGO (*para a Mulher. Como se visse a Mulher pela primeira vez*): Você tem coragem! Você tem coragem de enganar o povo! O verdugo sou eu.

MULHER (*para o Verdugo*): Cala a boca. Eu sei o que faço.

VERDUGO (*irado, mas com a voz baixa*): A mulher (*a Filha volta nesse instante com o capuz preto nas mãos, mas pára, vendo a fisionomia terrível do pai*) Calar a boca! (*investe contra a mulher*) Sua porca! (*começa a esbofeteá-la*) Miserável! (HILST, 2008, p. 395-396)

Afirmarmos anteriormente que a intensificação das identidades entre o Verdugo e a Mulher acontece de forma ritualística, e que o capuz imprime significância ao processo. Mediante os conflitos expostos entre os dois personagens, a ideia de poder se desvela por meio dos discursos elaborados tanto pela Mulher quanto o marido, e se o capuz representa para o Verdugo o elemento

basilar de sua atuação no meio social, para a Mulher este promove o clímax de sua transmutação num ser desprovido de limites quando existe a possibilidade de ascender por meio do dinheiro e das posses. Portanto, ao querer realizar o trabalho do marido, a Mulher sintetiza, para si e para os outros personagens presentes na casa, a realização do poder tanto no discurso como nos atos. Neste aspecto Michel Foucault (2001) pensa o poder sublinhando as seguintes considerações:

Quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana. (FOUCAULT, 2001, p. 131)

É precisamente nos gestos tanto do Verdugo quanto da Mulher que o discurso se faz concretude. A Mulher ao pedir o capuz; o Verdugo ao esbofeteá-la. São duas ações que podem parecer distantes se isoladas, porém, ao invadir o espaço social do marido a Mulher ultrapassa os limites, e o conhecimento que esta possui das nuances do ofício do Verdugo não são suficientes para legitimá-la como tal, ou seja, não basta somente ter conhecimento das ferramentas que compõem a identidade do marido, homem, situado num contexto em que verdugos são homens e não mulheres.

Foucault fala que o poder encontra o nível dos indivíduos. De fato, entre o Verdugo e a Mulher existe um sistema em que o poder se faz presença a partir de um jogo de réplicas e tréplicas. As duas personagens advogam em espaços de fala distintos, um em defesa do Homem, o outro contra. Enquanto o Verdugo tenta entender porque o discurso do Homem mexeu tanto com seu interior, a Mulher já inserida tal qual um instrumento da lei revela-se consciente de que a identidade é algo tão instável, que a mesma não pode se deixar levar pelas palavras de um desconhecido, ou melhor, é impossível para esta personagem, estabelecer uma relação de alteridade com outrem quando está em jogo o sustento da família, a possibilidade de riqueza e o acúmulo de bens materiais.

Para o Verdugo, o capuz não é apenas a máscara que anula todas as outras máscaras, ele representa a lei, cega, ele demarca o peso e a medida igualitária no cumprimento das sentenças, pois ela impede que o detentor do capuz, enquanto sujeito pensante procure ter conhecimento de outras instâncias do processo. Assim, o uso do capuz situa o Verdugo enquanto sujeito detentor não só de um poder que ultrapassa a esfera do simbólico, mas o neutraliza diante da sociedade. A Mulher tem consciência de que o uso do capuz a transforma no próprio Estado, dotado de plenas ações, que maquiadas por objetivos opressores, diz-se voltado para o bem comum da coletividade.

Depois que o Filho e o Verdugo são amarrados pelo Carcereiro com a anuência dos Juízes, a Mulher, a Filha e o Noivo, o processo de usurpação cometido pela Mulher entra nos estágios finais

de afirmação. Só o capuz não basta para tornar invisível as outras partes do ser feminino, é necessário esconder o restante do corpo, unificar esse projeto de verdugo, que não extrapola o gênero, prova disso é Hilda Hilst marcar na rubrica no início do segundo ato: “Mulher – verdugo.”

FILHO: O que vocês vão fazer conosco?

JUIZ VELHO: Apenas deixá-los aqui para não atrapalharem o serviço.

JUIZ JOVEM (*para a Mulher*): Foi preciso. Depois trancamos tudo.

FILHA (*um pouco atemorizada*): Então troca de roupa, mãe. Põe uma calça do pai, troca os sapatos.

A mulher entra no quarto.

VERDUGO (*para a Filha*): Esse dinheiro vai queimar tua carne.

FILHA (*tom suplicante*): Pai, o homem já morreu. Não somos nós que vamos matá-lo. Ele já está morto. Só falta a terra em cima do cara.

VERDUGO: Está vivo. Vivo igual a mim. (HILST, 2008, p. 397)

O importante aqui é perceber que a usurpação cometida pela Mulher tem na Filha o complemento, é ela que lembra à mãe da necessidade de vestir a roupa do pai, de trocar a pele e terminar a composição iniciada com o uso do capuz. No momento em que a Filha pede para a mãe se travestir com as calças e sapatos, observamos que as duas personagens tornam-se plenas no mesmo desejo, matar o Homem que o Verdugo acredita ser inocente, pois a afirmação de uma é o eco da outra, por isso são cúmplices, e através deste jogo de espelhos indicador da proeminência feminina, os processos de identidade e identificação entre os personagens se reforçam em dois blocos: o masculino e o feminino. Do mesmo modo que o Verdugo e a Mulher travam diálogos sem consenso, a Filha e o Filho também problematizam, escolhendo um lado do que julgam ser a verdade, o correto.

Portanto, os movimentos de intensificação e reconfiguração das identidades que ocorre entre o Verdugo e Mulher se faz presente não só na discordância que os dois têm da problemática em questão. Os dois são seres fadados a questionar sempre o porquê de certas injustiças no mundo. A Mulher por querer sair daquele estrato social, o Verdugo, por acreditar que a inocência do Homem representa uma mudança na estrutura de opressão em que ele, Verdugo faz parte, mas que agora declina diante da possibilidade de que se cometa um crime hediondo: matar um inocente. As identidades tanto do Verdugo quanto da Mulher são a um só tempo uma proposta de Hilda Hilst para trazer à tona a universalidade do ser, ou seja, é necessário sacrifícios em defesa das verdades íntimas que carregamos, sejam voltadas para o material – a Mulher –, ou apenas pelo ideal – o Verdugo que por mais que seja um assassino, naquele momento entende que a vida de um estranho vale muito porque no fim, aquela vida espelha o ser humano, ou seja, ele próprio.

2.3 O Verdugo: (se) construindo (n)o outro

Hilda Hilst, ao nomear sua peça com o título: **O Verdugo**, indica que o texto discorrerá sobre um homem que enforca pessoas condenadas. De imediato as histórias que povoam nosso imaginário sobre verdugos e ajudam a moldar o perfil da personagem em questão, porém, paulatinamente somos desconcertados pela maneira como HH delinea a personagem dentro do conflito base a reger a história. O verdugo de Hilst é um homem grosseiro, de meia idade e pai de família; essa caracterização a princípio parece satisfatória, pois o simplifica, dando-lhe forma e trejeitos de fácil acesso para o leitor, mas o fato de a personagem ser homem e verdugo, e o mais importante, estar imerso numa crise de identidade oriunda da relação deste com o condenado, intitulado por Hilda Hilst de O Homem, permite encararmos o Verdugo como um personagem incompleto, um personagem que, ao evocar o outro, ele automaticamente se elabora.

FILHO: Como ele é de perto, pai (*pausa*) Fala.

VERDUGO: O homem tem um olhar... um olhar... honesto.

MULHER: Honesto, ha!

VERDUGO: Limpo, limpo. Limpo por dentro.

MULHER (*com desprezo*): Ah, isso!

FILHA: Por dentro ninguém sabe como ele é. Ninguém sabe como ninguém é por dentro.

FILHO: Eu sei como você é por dentro.

FILHA: Ah, sabe? Fala, então

FILHO: Por dentro você não tem nada. É oca.

VERDUGO (*manso*): Chega. (HILST, 2008, p. 370)

É no olhar que temos o primeiro indício, um item a compor o Homem, este estranho personificado nas reflexões do Verdugo, e que vai acompanhá-lo até o final do segundo ato, quando finalmente temos uma fala do personagem. A imagem do olhar limpo e sua vinculação com o interior do ser humano relacionam-se de maneira especial com o Verdugo. O que seria “Limpo por dentro”? Se o olhar define a personalidade e os valores de outro, ele também é a entrada para o interior, uma vez que é composto de vísceras, é também sangue, por isso, vida. O discurso soa truncado na voz do Verdugo, pois ele vê além do que é superficial, ou seja, da carne ou da aparência, e é nítido que o personagem não sabe organizar num pensamento sistemático e consistente, as causas deste estranhamento com o Homem, restando assim organizar suas inquietações através de sensações: o olhar e o toque, como se observará mais a frente. O Verdugo e o Homem são personagens dependentes um do outro, pois as mediações que são feitas entre os dois é que favorece sentido para o conflito central.

MULHER: Cala, menino. Cala. (*pausa*) Come. (*pausa*)

FILHO: Hein, pai?

VERDUGO (*manso*): Não sei, meu filho, não sei.

MULHER (*para o Filho*): O seu pai precisa descansar. E vai aceitar o serviço, sim. (*para o Verdugo, branda*) Não é?

VERDUGO (*seco*): Ele é diferente.

MULHER: Diferente, limpo, uf! É igual aos outros.

FILHO: Ninguém tem o mesmo rosto.

MULHER: Eu quero dizer que ele é igual a todos os outros filhos-da-puta que morreram porque a lei mandou. (*para o Verdugo, sorrindo com ironia*) Você se lembra daquele que parecia um anjinho? Hein? Lembra? Todos diziam... (HILST, 2008, p. 371)

Através da Mulher temos ciência do histórico do Verdugo. Ele já matou muitos outros, já foi instrumento da lei em ocasiões anteriores, uma vez que não seria diferente neste momento. O jogo de alteridade baseado no envolvimento entre o Verdugo e o Homem marca a singularidade desta relação, ou seja, o executor ao invés de encarar o condenado de maneira comum, recusa-se a nivelar o caráter deste homem em especial, com os dos outros homens que já passaram por sua mão. O Filho, na condição de duplo do pai declara o que é fulcral neste diálogo: Ninguém tem o mesmo rosto. É possível pensar o Filho como a consciência sistematizada do pai, que por conta de um inacabamento social no qual está imerso não consegue dar clareza verbal para as sensações que têm advindas das coisas que o Homem disse, e, por conseguinte usa do aparato simples que possui constituído de pensamentos breves e pontuado por uma ânsia de saber e entender o lugar social que o cerca.

Paula Pereira (2007) no texto “O outro: por uma antropologia do sentido”, sublinha que:

O outro é o que nos fascina, mas também o que aparece e perturba o “nosso mundo” ao interromper e questionar o nosso mundo de sentido, na medida em que não se deixa cifrar ou classificar nas nossas redes conceituais. O outro é, então simultaneamente, o paradoxo e o comum na origem do pensável; já que como paradoxo é o que nos perturba e nos afeta. (PEREIRA, 2007, p. 220)

É interessante perceber como Hilda Hilst manipula a ideia de um sujeito que se constrói na voz de outro, no interior do texto teatral, colocando um verdugo, justamente o que tira a vida é o que torna presença o discurso do Homem. Quando responde à Mulher, “esse é diferente”, na verdade o Verdugo está falando de si, de uma escritura de vida pessoal que lhe é desconhecida, por isso problemática e responsável por colocar a personagem num estado de confusão mental sobre seus deveres perante a sociedade. O mundo coerente e previsível do Verdugo é abalado quando é colocado frente ao outro de olhar esquisito que tem causado alvoroço entre os habitantes da Vila, e mais: até mesmo as personagens femininas, marcadas por um instinto de ambição, são atingidas pela presença do condenado que se faz presença nas palavras do Verdugo e do Filho, curioso por saber os traços do rosto do Homem.

Neste sentido Paula Pereira lembra ainda que:

A alteridade emerge como noção essencial e dá prioridade à ética sobre a ontologia, na medida em que o Rosto, como exterioridade absoluta, transcende a totalidade do sistema. O Rosto é esse infinito que transborda qualquer possibilidade de representação e abre uma fissura na Totalidade, quebrando com a mesmidade, ao reconhecer o outro e ao recebê-lo para além da capacidade do Eu. A autoridade do rosto do outro interpela-nos e coloca-se como autoridade, requerendo responsabilidade. (PEREIRA, 2007, p. 221)

O Verdugo é parte de uma coletividade, primeiro como indivíduo situado e conhecedor dos seus deveres e direitos; segundo por ser verdugo a personagem tem consciência de que a máquina social não leva em consideração cor, raça, tipo físico o olhar ou ainda o rosto. Num ambiente de execução o que vale é a efetivação dos valores da estrutura dominante, por isso são tão profundas as inquietações que a personagem possui em relação ao Homem, uma vez que o Verdugo, procurando em si a origem dos descompassos pessoais que sente, percebe que ele de certo modo já está comprometido com a causa do Homem mesmo sem saber os pormenores, e o quê especificamente quer dizer os enunciados proferidos por este agitador de multidões, qualificado assim pelos Juízes e as Mulheres principalmente no primeiro ato.

FILHO: Você sentia era medo.

FILHA: Medo de quê?

FILHO: Medo do homem

FILHA: Mas você é besta mesmo, não? Por que eu havia de sentir medo daquele homem? O homem não é nada meu, é só um homem que falava, falava... (*pausa*) Idiota.

FILHO: O homem é bom de perto, pai?

VERDUGO (*manso*): Não sei, meu filho, não sei. (*pausa*) É muito difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore, você entende? Eu nunca derrubei uma árvore, eu não saberia, é difícil, não é o meu ofício. (HILST, 2008, p. 374)

A afirmação do Verdugo a encerrar o diálogo demonstra o processo de semelhança que ele estabelece com o Homem. A personagem não elenca características físicas e psicológicas a fim de delinear esse outro que é chave para a compreensão de si, verdugo, homem, pai de família, marido e sujeito no mundo. Pelo contrário, de um jeito poético ele compara o Homem a uma árvore, um símbolo caro e polissêmico que possibilita pensar essa relação de construção mútua entre os dois personagens de maneira ampla. Antes, porém, vejamos o complemento do quadro anterior:

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 de perto, pai?

MULHER: A mesma cara de longe. (*pausa*)

FILHO (*para o pai*): E as mãos? Eram bonitas de longe.

FILHA (*com desprezo*): Bonitas! Eram mãos.

FILHO (*maravilhado*): Grandes. (*pausa*)

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

MULHER: Todo mundo só tem um rosto. (HILST, 2008, p. 375)

O Verdugo na tentativa de dar clarividência à descrição que faz do Homem perde-se em elementos poéticos: árvore e mar são dois símbolos importantes que não estão presentes na trama por acaso. No caso da árvore, lembremo-nos do que Chevalier & Gheerbrant (2000) afirmam:

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem [...] Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se ao seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra outro. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 84)

O olhar que o Verdugo tem do Homem é profundo, desorganizado, ao mesmo tempo em que se mostra sistematizado tal qual uma árvore, e mesmo o Verdugo não tendo uma elaboração complexa sobre a comparação que faz, ele sabe-se envolvido pelas palavras do outro. É de uma riqueza semântica e simbólica incrível esse recurso que HH utiliza. O personagem, ao cortar cabeças como copas de árvores, destrói a vida, ao passo que o Homem plasmado em árvore finca suas raízes (ideias, ideologias, visões no mundo) no chão firme e aparentemente irreduzível que é o Verdugo. Neste viés o executor constrói a identidade deste homem especial por uma via poética. Poderíamos pensar numa poética nauseabunda? Um verdugo que tem como ofício matar outros, de repente metaforiza um sujeito dando-lhe importância, e o mais crucial: isenta-lhe de qualquer julgamento feito por instâncias superiores. À medida que a história avança o Verdugo em suas falas oferece sinais dessa aura poética que ao formar o outro, interfere no que ele é.

Para Juarez Dias, no livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo Floema* (2010), ao tratar da dramaturgia da autora, assinala que:

Hilda Hilst buscou outro rumo: tomou assento no mesmo barco em que navegaram Beckett, Lorca e Ionesco, em direção a uma dramaturgia de impressões que permeasse o absurdo, com personagens que expressam sua tensão dramática interior, não pertencendo à exterioridade de ações explícitas. É importante ressaltar que para Aristóteles o teatro se constrói pelos atos dos personagens, visto que a etimologia de drama significa ação. Hilst, ao contrário, desenvolve seus personagens mais interiormente, enquanto reflexão e pensamento, do que em ações

externas propriamente ditas. Daí sua escrita dramaturgica encontrar melhor lugar na expressão poética. (DIAS, 2010, p. 33)

Numa poética sem forma, ou seja, num estado embrionário, o Verdugo se expressa em relação ao Homem, ele converte suas reações em palavras chaves como árvore e mar, e este processo de poetização que no fim busca o racional, o inteligível e acima de tudo o álter, se faz num crescendo gestado em espaços íntimos nos quais os valores que o Verdugo possui sobre vida e morte fogem das leis pré-estabelecidas ou de mandatos de morte sacramentados por Juízes. É na experiência poética que o Verdugo adquire aos poucos consciência do seu estar no mundo, descobrindo a possibilidade de si reconstruir. Juarez Dias (2010) é certo ao sublinhar que as personagens de Hilda mergulhadas em angústias de caráter universal, respondem ao mundo exterior por meio de reflexões descortinadas pelo poético, mas nem por isso, descompromissadas da vida real. Não à toa, a Mulher retruca o marido: “Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.” (p. 375), para a personagem não há sentido em um verdugo colocar no mesmo plano a natureza humana e uma árvore. E se o marido faz este raciocínio, conjugando elementos a princípio tão díspares é porque está numa zona de perigo, ou seja, é loucura ter esse tipo de pensamento, expressá-lo significa enfrentar o que já está decretado.

JUIZ VELHO: Nós somos a lei. Não somos a polícia.

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 é preciso... amor... ele falava...

MULHER (*com desprezo*): Amor! Amor! E o que tem isso?

JUIZ VELHO: Em nome do amor acontecem baixeiras.

FILHO: Que baixeiras?

JUIZ JOVEM: As palavras do homem eram palavras de fogo. (HILST, 2008, p. 393)

As primeiras considerações que o Verdugo faz do Homem expressam certa inquietude, ele destaca o olhar da personagem, que é honesto e que também o faz lembrar-se do mar. No entanto, a pressão que os Juízes exercem o força a articular um discurso em defesa do Homem, e suas palavras imbuídas de uma poeticidade latente carregam o peso desse não saber colocar-se de forma objetiva em defesa da vida, o Homem enquanto uma árvore que fincou suas raízes no Verdugo, agora está consubstanciado no executor que sintetiza suas palavras na ideia do amor. Ao dizer: ‘O homem entrou no meu peito’, o Verdugo admite sua incapacidade perante a força que o outro tem, e que é uma ameaça para a sociedade, os Juízes qualificam as palavras do Homem como fogo. Essa qualificação remete ao significado que Chevalier & Gheerbrant (2000) fazem do fogo, ao afirmarem que a árvore também gera fogo, ou seja, todo elemento que Hilda Hilst coloca neste tabuleiro

dramatúrgico possui em maior ou menor escala uma significação importante para o todo. O discurso hercúleo do Homem, presente no caos íntimo que é a subjetividade do Verdugo, está numa espécie de devir, às portas de uma plenitude, interrompida pela falta de aparelho discursivo no Verdugo, deixando sua fala suspensa, ainda por dizer algo, exemplo disso são as reticências a concluir as palavras do Verdugo durante sua argumentação.

Para Adalberto Dias de Carvalho (2007), no artigo: “O outro como eu”, diz:

que a alteridade tenda a gerar sentimentos híbridos de medo, rejeição e atracção. Sentimentos, contudo, sempre assentes numa conflitualidade crítica entre a proximidade e a distância de que o abismo e a vertigem constituem metáforas elucidativas. O outro configura-se assim, inclusive no espaço das nossas intimidades, como o estranho que, segundo diversas dimensões, de algum modo, ameaça o interior de nossos próprios territórios, seja como um desdobramento (patológico) de personalidade, seja como uma presença atávica de animalidade, seja ainda como um mal radical. Em todas as circunstâncias, olhamo-nos como estando algures entre a nossa origem – de onde emergem, em termos psicanalíticos, os nossos recalcamientos e os nossos complexos – e o nosso futuro – que alimenta uma tensão projectiva onde a esperança de realização dos desejos se confronta com a angústia que a perspectiva da morte, inevitável e inexperienciável, suscita. (CARVALHO, 2007, p. 13)

A experiência que o Verdugo tem com o outro é o fator que desencadeia o espaço de crise a envolver os personagens. A Mulher e a Filha, forças que gestam o desejo pela morte do Homem, chancelada pelos Juízes, agora apressados pela execução que encontra no Verdugo o impasse para sua concretude, pois duvida que o Homem seja de fato um criminoso, e por isso mereça ser enforcado. O Verdugo, enquanto um vetor precário das coisas ditas pelo Homem evoca também seus medos e angústias, ao tentar explicitar na fala o quanto é singular a forma de ver o mundo que o condenado tem, e quão é contagiosa essa nova maneira de encarar a realidade, tomando por base palavras como o amor, um sentimento universal que amplificado se desdobra em respeito com o outro, que num fim único configura liberdade, liberdade do ser.

Se antes o Verdugo era guiado por uma razão que não dava crédito às subjetividades, uma vez que a Mulher diz que muitos outros já passaram pela mão dele, agora, sente-se impotente ao lidar com o Homem, impotente também diante dos poderes e resoluções dos Juízes, braços da lei. Tanto o condenado quanto o executor são oprimidos, a diferença percebida pelo Verdugo reside na possibilidade de ser diferente, de ter uma nova *práxis* na vida cotidiana. Carvalho (2007) pensa o outro também como um território, com seus limites e fronteiras, as possíveis trocas entre sujeitos de ambientes diferentes implicam mudança, renascimento; no caso destes dois personagens. A presença – ausência do Homem reconstrói o Verdugo, que antes de ser verdugo, é um homem

simples. Há nesse trânsito uma morte simbólica da parte do Verdugo, e que tem ápice no seguinte fragmento:

O noivo apaga os lampiões e sorri para o Verdugo e o Filho. Batem a porta. Trancam. Semi-obscuridade. Pausa. Soluços discretos do Verdugo. Passos afastando-se.

FILHO: Pai, o senhor... não chora, pai.

VERDUGO: É bom, é bom, deixa. (*pausa*)

FILHO: O senhor não tem culpa. O senhor fez o que pôde. Quem sabe se está certo o que disseram: o homem já está morto.

VERDUGO (*recompondo-se*): Nada disso, filho, nada disso. O homem está bem vivo. Essa lei dos homens não conta.

FILHO: Essa é a única lei que conta. O senhor não viu? (*pausa*) (HILST, 2008, p. 400)

Chegamos ao momento mais emblemático da relação Verdugo e o Homem. A cena é marcada por uma carga de emoção exacerbada na voz do Verdugo. A experiência do reconhecimento dos valores do outro opera na personagem uma mudança radical que se cumpre tanto no plano psicológico quanto físico. O Verdugo chora; e ao chorar, despido do capuz, ele desce do status de verdugo, executor das leis do Estado. Ele simplesmente assume-se enquanto sujeito possuidor de uma subjetividade que responde à dor do Homem preso, cerceado da liberdade. As lágrimas do Verdugo não simbolizam apenas uma resposta de indignação frente o sistema opressor, elas marcam a finitude de um tempo em que ele observava os outros através do capuz, no instante em que também inaugura um novo olhar diante da vida. O choro é ritual, um banho íntimo necessário para anular as atitudes do passado que perderam o sentido por causa das palavras do Homem que falava em amor e liberdade.

VERDUGO: Ele apertou a minha mão. Ele apertou a minha mão de um jeito...

FILHO (*interrompendo*): Ele pegou na mão do senhor? Quando?

VERDUGO (*emocionado e como se falasse consigo mesmo*): Ele apertou a minha mão...

FILHO (*interrompe*): Falou?

VERDUGO: Sim. (HILST, 2008, p. 401)

A densidade da cena ocasionada pela emoção do Verdugo é transferida dos olhos para as mãos. Não foram só as palavras do Homem que alteraram o *modus vivendi* do Verdugo; o toque traz para o plano sinestésico as sensações que o personagem em grande parte do primeiro ato tenta mensurar com palavras de carga semântica ampla, porém, é impossível ainda descrever claramente as resultantes desse ato. Mais uma vez o Verdugo é esmagado pela dificuldade de avançar oralmente no relato, tanto é que ele apenas reproduz a afirmação primeira: ‘Ele apertou a minha mão...’ O silêncio imposto pelas reticências abre um vácuo essencial no texto, pois elas endossam

com eficiência a dramaticidade presente nesta relação de construção mútua entre o Verdugo e o Homem, este último por sua vez responsável por redimensionar as convicções do Verdugo para espaços em que *Palavramundo*, no sentido freiriano (1970), de fato faça sentido e promova uma mudança nas estruturas sociais.

Paula Mota Santos (2007, p. 114), no texto intitulado: “Território, língua e sangue: recursos estratégicos na construção do eu vs o outro – uma desconstrução”, aponta que “o corpo humano torna-se o lugar concreto e o lugar metáfora da objectificação do Eu e do Outro”. Neste sentido, o Verdugo de início se perturba com o Homem em dois aspectos que lhe causarão uma fissura em seu modo de ser: o primeiro diz respeito às palavras, o discurso e, por conseguinte o que advém dele; o segundo pauta-se na própria elaboração que o personagem faz, ou seja, a imagem que ele constrói do Homem, juntos os dois pontos formam um liame entre os personagens, a construção identitária de ambos ocorre justamente dessa troca, o Verdugo viveu a experiência ao ouvir o Homem, fazendo-o presente na sua voz através de metáforas.

FILHO (*curiosidade angustiada*): O quê, pai?

VERDUGO: Eu não entendi o que ele quis dizer.

FILHO: Mas o quê, pai? (*pausa*)

VERDUGO (*repetindo as palavras do homem*): Nós somos um só. Eu e você somos um só.

FILHO: Somos um só? (*pausa*) Ele quis dizer que o senhor é igual a ele?

VERDUGO: Mas eu sou um verdugo. Ele não. Não tem sentido.

FILHO (*repensando as palavras do homem*): Não sei... olha... ele vai morrer... e alguns morrerão por causa dele, um dia .

VERDUGO: Eu não compreendo, filho.

FILHO: É assim: ele morre nas mãos de um verdugo... que seria o senhor. Outros, mais tarde, morrerão pelas coisas que ele falou? (*repensando*) E se for assim, ele também será como um verdugo, o senhor compreende? Será que é isso que ele quis dizer?

VERDUGO: Acho que não é isso. E depois os verdugos existem há tanto tempo e esse homem parece o primeiro sobre a terra. Eu nunca vi um homem assim.

(HILST, 2008, p. 401- 402)

O fato de o Verdugo admitir não ter compreendido as palavras do Homem não o impede de tê-las absorvido, ao ponto da reprodução do discurso do condenado suscitar no executor o desejo pela diferença. Lembrar o Filho que ele, sendo um verdugo, está distante do Homem é uma estratégia pautada na ânsia por uma compreensão eficaz das transformações internas que a personagem sofre. Pereira (2007, p. 219) argumenta que “o outro não pode ser olhado como *deficiência* como mera *diferença*, mas compreendido a partir da *diferença dialógica*”. Assim, consciente da interação que estabeleceu o Verdugo entende que na experiência da alteridade, no momento que é marcado as diferenças de um e outro a ideia do poder se dissipa, ela meramente não faz sentido se todos representam uma totalidade, constituída de uma multiplicidade de valores: ‘mas

eu sou um verdugo. Ele não. Não faz sentido’, o acesso ao mundo do outro é feito através da contradição, ao invés da estrutura linear e sistêmica, e por origem opressora, responsável por tornar uníssonas as falas e expressões do sujeito.

VERDUGO (*voz comovida e alta*): ... mas alguém tem de ser verdugo, se não fosse eu seria um outro, eu achei que ser verdugo era ser humilde como eu sou, você compreende?

FILHO: Não fica assim, pai. Eu sei.

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 para ser o que o senhor é. (HILST, 2008, p. 403)

Para o Verdugo estar diante do Homem implica encarar o ser ideal, livre de amarras e leis que impedem a plenitude do ser humano, por mais simples o entendimento que o personagem tem do mundo que o cerca, ele percebe que ser verdugo não dialoga com as verdades que o sujeito nutre no interior, muitas vezes desconhecendo as potencialidades emocionais a possuir. Como pode um verdugo achar que exercer essa função implica humildade? É aí o ponto essencial, o Verdugo não se preocupa em organizar leituras de mundo apuradas ou analíticas. Ele simplesmente faz. E ao cumprir, ele é legitimado como sujeito na família e entre os cidadãos da Vila. Contudo, o mais importante no diálogo é a afirmação do Filho, que descortina o Verdugo, esse que vivia sob o capuz, mas que agora, por intermédio do Homem, reconstrói tudo ao seu redor: “é que o senhor, o senhor é forte mas parece também tão delicado para ser o que o senhor é”. A reflexão do Filho soa inusitada para o leitor, pois coaduna força e sensibilidade num campo onde as significações extrapolam um conceito abre- alas, e que melhor possibilidade a desempenhar esse papel senão a poesia, na continuidade do diálogo esse matiz no Verdugo torna-se evidente.

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, eu pensava, meu Deus...

FILHO: O quê, pai? (HILST, 2008, p. 404)

Os recursos discursivos que o Verdugo dispõe para se expressar são insuficientes, não abarcam toda a experiência de reconfiguração da subjetividade que a personagem atravessa. Nesse processo de construção mútua das identidades tanto do Homem quanto do Verdugo percebe-se

também que na experiência pessoal do carrasco, além de uma reestruturação dos saberes de si, tem-se também uma abertura para a coletividade. O Verdugo, na inquietação, se reelabora não somente para o Homem, mas para os outros, para as gentes. Piedade, palavra advinda da terminologia latina *pietate* significa: cumprimento do dever, virtude, justiça, fidelidade, culto, devoção, etc.⁷. Quando fala que sente piedade das pessoas, a personagem, ainda que forma precária marca também que no caso do Homem o sentimento é adverso de piedade, é algo profundo. A experiência do reconhecimento, entre o Verdugo e o Homem não passa somente pela piedade, o sentimento é limitado diante das transformações operadas no Verdugo. Adiante acreditamos que à medida que o Verdugo vai elaborando ideias sobre a piedade ele revela-se sabedor do mundo que o cerca, consciente do valor de tudo que existe, e o mais importante: como todas as coisas em menor ou maior grau interferem no que ele é.

VERDUGO: Eu sentia pena das gentes... e de repente passava um cachorro... e de repente eu olhava, sabe, naquela casa, havia uma planta, uma primavera que 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 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*) Não só a vida. A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia.

FILHO: Meu Deus, pai. (HILST, 2008, p. 404)

Ao elencar as palavras: gente, cachorro, casa, planta, primavera e muro, e arrematá-las com a ideia de piedade, a personagem exterioriza o repertório que possui, e ao fazê-lo ela entende e racionaliza o quão humano é. O condenado, com seus ideais a favor da vida, do amor e liberdade faz com que o Verdugo perceba que ser homem com dignidade é um projeto que vai além das necessidades básicas, e que é necessário ter consciência da opressão de um sistema a normatizar a vida das pessoas segundo as conveniências dominantes. A cena acima descrita encerra um momento de tomada de consciência da parte da personagem Verdugo, pois para o Filho as palavras do pai já são suficientes para se fazer crer na proposta de vida apresentada pelo Homem. É válido destacar que em nenhum momento do texto, salvo o final, temos falas diretas do personagem intitulado Homem, simplesmente designado como homem, o que já é suficiente para ter uma ideia de universalidade na presença – ausência dessa personagem.

⁷ Significado retirado do Dicionário Houaiss. p 2209.

Deste modo, Pereira (2007, p. 219) afirma que: “a humanidade do homem, correlativa das múltiplas formas de ser, cumpre-se na aprendizagem da diferença, na abertura ao outro, ao divino, ao desconhecido, ao ausente, à natureza ou ao mistério.” O Verdugo se constrói na experiência de ouvinte, e procura, por meio da fala, exteriorizar esse conhecimento estranho adquirido na relação: verdugo versus condenado. Ao se propor à tarefa de mostrar a todos quem é o Homem a personagem o constrói, ainda que de forma simples, mesmo assim é este trânsito de informações o principal liame a transformar a personagem título deste texto. O processo de apreensão da consciência do outro gera no Verdugo um despir de valores intenso. Todas as camadas foram retiradas, e se restar apenas o osso, como afirma na citação anterior, ele ainda sim sentirá compaixão, comoção, amor; sentimentos que evocados no carrasco, lhe conferem a humanidade que diz Pereira, no texto “O outro: por uma antropologia do sentido.” Humanidade necessária para tomar partido de alguém simplesmente denominado Homem, sem nome próprio, mas nem por isso distante do Verdugo, também homem na sua simplicidade e inquietação perante o outro.

2.4 Palco – Patíbulo

O segundo ato da peça se desenrola na praça central da Vila. Neste cenário temos a entrada dos Cidadãos – numerados como muitos, segundo a rubrica, mas os que de fato falam são apenas seis –, sob a atmosfera de medo e imprecisão que domina o local onde se forma uma espécie de tribunal. O Homem já foi julgado pelos Juízes, e condenado à morte. Porém, os Cidadãos, desconhecedores do adiantamento da execução fomentam uma série de questionamentos díspares sobre a legitimidade do ato, tendo em vista que o sino também não havia tocado, ou seja, não é do conhecimento dos habitantes da Vila o adiantamento da cerimônia de enforcamento do Homem. De acordo com a rubrica, as personagens estão dispostas no espaço no seguinte desenho:

Pequena praça. Patíbulo. Forca. Semi–obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente. Os juízes entram apressadamente. Sobem no patíbulo. Atrás dos juízes vêm a mulher-verdugo, a Filha e o Noivo. Atrás da Filha e do Noivo, segurando o homem, o Carcereiro. O carcereiro ajuda o homem a subir no patíbulo. A mulher sobe também. A Filha e o Noivo ficam separados dos cidadãos num canto próximo ao patíbulo. O homem está com o rosto coberto pelo capuz branco. (HILST, 2008, p. 406)

Sobre e em torno do patíbulo acontecem as ações que vão culminar na morte do Verdugo e do Homem. No entanto, os papéis sociais desempenhados por cada uma das personagens são postos à prova, ou seja, cria-se um jogo de representações tencionado, num primeiro momento, pelos Cidadãos, depois com a chegada do Verdugo e o Filho a desmascarar a Mulher, travestida de carrasco. O patíbulo, e, por conseguinte, seu entorno, não é apenas o lugar do cumprimento da lei.

Ele é reconfigurado através de um jogo de atuações. Os personagens atuam conscientemente dentro de suas verdades, no que acreditam ser o certo, ou o justo. Nesse sentido através da ideia de *Ethos* analisamos com clareza de que forma estes jogos discursivos, e por isso mesmo de poder, se desvelam nas vozes e ações das personagens.

Dominique Maingueneau e Patrick Charaudeau apresentam a seguinte noção de *Ethos*:

Ethos: designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário [...] O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. [...] A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura. [...] O ethos discursivo mantém relação estreita com a imagem prévia que o auditório pode ter do orador ou, pelo menos, com a ideia que este faz do modo como seus alocutário o percebem. (MAINGUENEAU et CHARAUDEAU, 2008, p 220 – 221)

A noção de Ethos também está presente na Pragmática, mas é na análise do discurso que ela tem sido utilizada como ferramenta para entendimento dos fenômenos que cercam não somente os atos de fala, mas as reverberações do discurso no meio social, suas significações e ressignificações. Portanto, é amplo o campo semântico do termo Ethos. Aqui, no contexto das enunciações feitas pelas personagens de **O Verdugo** utilizamos os textos presentes em: “Imagens de si no discurso – a construção do Ethos”, sob a organização de Ruth Amossy, como base para nossa análise que tem por objetivo neste item pensar o Patíbulo, lugar destinado à execução do condenado, como um palco teatral, um espaço em que as personagens atuam, segundo aspirações íntimas que no campo da coletividade tendem a ser ampliadas quando os argumentos são criados num jogo de réplica e tréplica. Ruth Amossy, ao tratar do conceito de ethos na narrativa sublinha que:

Outro tipo de análise do ethos na narrativa ficcional nutre-se igualmente da poética narrativa, mas o autor se propõe a relacioná-lo à noção do dispositivo enunciativo e de interação argumentativa. As noções elaboradas pela narratologia são percebidas no quadro de uma dinâmica discursiva em que as figuras do locutor interagem com as do alocutário. A questão do ethos não se limita à autoridade e à confiabilidade desse ou daquele enunciador. Trata-se antes de mostrar como a narrativa ficcional pode sobrepor diferentes níveis de interação que não se recobrem necessariamente. De fato, ele apresenta narradores e personagens que constroem cada qual uma imagem de si não só para seu(s) alocutário(s) ficcional (is), mas também para o leitor suposto. (AMOSSY, 2008, p. 22)

No texto hisltiano, as personagens estão num constante fluxo de pensamento, e é justamente neste processo que temos clareza dos valores morais de cada personagem. O Verdugo e o Filho acreditam na inocência do Homem; a Mulher, a Filha, o Noivo e os Juízes defendem a morte do Homem. Os Cidadãos, personagens divididas sobre o caráter do Homem flutuam por um momento,

sem escolher um lado. As imagens que as personagens constroem entre si na trama evocam duas coisas importantes: a primeira, a persistência e manutenção do discurso ideológico que cada uma acredita; a segunda, a impossibilidade de voltar atrás, há um estado anterior de vida, ou seja, uma vez ouvida e discernida as ideias em jogo é necessário escolher um lado, e lá permanecer, pois isto está ligado diretamente ao caráter delas. A ideia de *ethos* se realiza nas personagens no momento em que elas assumem personagens num espaço coletivo, e por isso sujeito à chancela, ou não, dos membros da comunidade.

De acordo com Amossy “o *ethos* está ligado ao estatuto do locutor e à questão de sua legitimidade, ou melhor, ao processo de sua legitimação pela fala” (p. 17). Não é somente as personagens que estão sobre o patíbulo, aquelas autenticadas a dizer a verdade em que acreditam do caso em questão. Quem está no entorno, o povo, também se auto legitima participante dos autos desse processo que para os Juízes já estaria encerrado. Por isso o início do segundo ato se constitui como a formação de um novo julgamento, só que desta vez com todas as personagens presentes problematizando por meio de discursos e vivências de mundo, que a um só tempo, são catalisadoras das ações que desembocam *a posteriori*.

JUIZ JOVEM: Senhores... a lei precisa ser cumprida.

Frases dos cidadãos: “Mas o homem não fez nada” – “Ele só falava” – “Você entendia?” – “Era só depois de manhã”.

JUIZ VELHO: Esperem um pouco. Nós vamos explicar. (*rumores. Silenciam*) O verdugo não pode mais esperar até amanhã. Tem outros serviços longe daqui. E tão importantes quanto este.

Frases dos cidadãos: “O outro que espere” – “A morte vem quando tem de vir”.

JUIZ JOVEM: Mas a lei precisa ser cumprida.

CIDADÃO 1: Mas o que o homem fez?

CIDADÃO 5: Falem o que ele fez.

CIDADÃO 6: É, ninguém explica.

JUIZ VELHO: Ele já foi julgado.

CIDADÃO 5: Mas ninguém entendeu o que as Excelências disseram. Foi uma fala enrolada.

Frases: “Nós queremos saber direito” – “Claro”. Rumores.

JUIZ JOVEM: O homem enganou vocês. Colocou vocês contra a lei. Agitou.

CIDADÃO 5: É bom a gente se agitar um pouco. Desempena. (HILST, 2008, p. 408)

O diálogo acima explicita a forma como as personagens se deslocam dentro de uma teia de discursos que se entrecruzam à medida que se adensa os questionamentos sobre a morte do Homem. As frases aparentemente soltas, a intercalar os diálogos: “Mas o homem não fez nada” – “Ele só falava” – “Você entendia?” – “Era só depois de manhã”. “O outro que espere” – “A morte vem quando tem de vir”. *Nós queremos saber direito* – “Claro”. Funcionam como liames na totalidade do quadro, responsáveis por endossar a imprecisão que se matem diante do veredicto dos

Juízes. Quando afirmam que “a lei precisa ser cumprida”, as personagens, no uso de poder que representam, tentam sufocar a fala dos Cidadãos. A frase: a lei precisa ser cumprida, não permite margem para o questionamento, pois a sistêmica interna que a ideia contém encerra em si a resolução, ou seja, não existe a possibilidade de fissuras. O mesmo acontece quando citam: Ele já foi julgado. Os Juízes tem consciência da força dessas ideias, ou melhor, desta performance diante do povo.

Se os Juízes dialogam com os Cidadãos, e isto é um aspecto interessante desta trama, eles lhe conferem também passe livre no jogo de representações que se estabelece. Nenhuma fala é gratuita e nenhum personagem está isento. Questionar, independente dos valores morais que a personagem tenha, neste caso os Cidadãos, configura não só envolvimento, mas uma possível co-autoria dos fatos que se desenrolam; não à toa que o Verdugo e o Homem são assassinados pelos Cidadãos enfurecidos. Nas falas das personagens Cidadãos 1 5 e 6 percebe-se bem exemplificado o poder de um discurso assentado sobre signos de difícil assimilação pelo povo. Segundo um deles: Foi uma fala enrolada. A sentença é cara e fulcral para entender de que o modo os Cidadãos veem e percebem os Juízes. Existe respeito, pois eles chamam as autoridades usando o pronome de tratamento excelências, e isto marca espaços de fala.

No entanto, ali sobre o patíbulo os Juízes ficam a mercê da inquietação das pessoas, e de onde parte tal inquietação? Do falar dos Juízes, do modo como condenaram o Homem, pois a única coisa que temos conhecimento é que o processo se deu por meio de falas enroladas. O que seria um falar enrolado? Partindo do ensaio “Ethos, cenografia, incorporação”, de Dominique Maingueneau temos o seguinte pensamento:

Duas razões me levaram a recorrer à noção do ethos: seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica. É insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua iniciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente. (MAINGUENEAU, 2008, p. 70)

Os Juízes proferem discursos tendo plena consciência do lugar social que a voz e seus corpos ocupam, eles configuram não somente os dispositivos da lei, mas inscrevem nos modos de agir perante o povo traços dessa oratória que corrobora o poder que exercem sobre aqueles que não estão no mesmo nível. Maingueneau ao tratar do “corpo enunciante” propõe pensar que a voz está acompanhada por um arsenal de gestos, formas, jeitos e trejeitos que no fim compõem um corpo. Juiz: [...] Ainda não fomos para nossas casas. Nem pudemos tirar essa roupa. (*olha para a toga*) / Filha: [...] É bonita essa roupa. / Juiz Jovem: É pesada / Filha: Mas é bonita. (p 378) Esta cena,

descrita no primeiro ato é significativa se estamos pensando no ethos enquanto a incorporação de valores que são representados para um público específico. A Filha vê beleza nas vestes negras dos Juízes, sentimento que gera na personagem um encantamento imediato. A argumentação dos Juízes em relação à Filha e a Mulher começa pela exposição do corpo, vestido com o figurino que a profissão, assim como a do Verdugo, exige. A presença dos Juízes frente às outras personagens valida-se antes por meio do figurino, depois pela fala. As duas esferas estão coadunadas e, são importantes para a manutenção da (s) imagem (s) vendida pelas personagens.

O “corpo enunciante” nos Juízes de **O Verdugo** é um amálgama tanto das formas de dizer, julgar e condenar quanto da própria presença viva maquiada e incorporada dentro do sistema opressor. O Juiz Jovem diz: O homem enganou vocês. Colocou vocês contra a lei. Agitou. Ao que é respondido pelo Cidadão 5: É bom a gente se agitar um pouco. Desempena. As duas falas demonstram o caráter persuasivo tanto dos Juízes quanto dos Cidadãos. No diálogo o jogo em busca do convencimento encontra lugar e dinamismo em espaços de fala diferentes, em categorias sociais distantes nos seus modos de agir e proceder com códigos internos. Os Juízes possuem uma maneira de ver o mundo ao passo que os Cidadãos também, e quando essas duas formas de ler a realidade entram em conflito, os saberes de cada um são usados como forma não só de defesa, mas de legitimação do existir. O texto de Hilda Hilst desenha identidades incineradas pela falta de liberdade – o Verdugo, Filho e Homem – como também mostra o sistema corporificado em práticas coercivas – Juízes, Mulher, Filha – que impedem o sujeito de ter direito à individualidade.

CIDADÃO 1: O homem é bom.

CIDADÃO 2: Queria ajudar.

JUIZ VELHO: E ele ajudou?

JUIZ JOVEM: Deu comida? Deu roupa pra vocês?

CIDADÃO 3: Ele é pobre como a gente.

CIDADÃO 6: Ele disse que é preciso mostrar a cara de bicho.

JUIZ VELHO: E vocês são bichos, por acaso?

CIDADÃO 5: Era figuração. (HILST, 2008, p. 409)

O Homem é presentificado no diálogo, ele é o responsável por essa aproximação entre Juízes e Cidadãos. No patíbulo, a *mise-en scène* se constrói através de questionamentos que procuram dar conta do caráter do condenado, tal movimento evidencia jogos de poder discursivos um tanto sinuosos porque as intenções não estão na camada, na superfície do que é dito pelas personagens, mas no dialógico advindo destas relações. Atentemo-nos para a citação acima. Os Cidadãos 1, 2 e 3 demonstram conhecimento e interesse pelo Homem, ao passo que os Cidadãos 6 e 5 respondem às questões colocadas pelos Juízes. As afirmações: O homem é bom. / Queria ajudar.; são no mínimo curiosas, qualificar o Homem é uma estratégia que as personagens tem de auto questionar os valores

que possuem. É mais viável ler-se por meio do outro do que através disso se voltar para si, como faz o Verdugo.

A forma como os Juízes respondem os Cidadãos com perguntas é acusatória, ao mesmo tempo em que soa preocupada com o bem estar das personagens. Comida e roupa são duas palavras de carga semântica importante neste diálogo. Os Juízes entendem que se tratando de Cidadãos, – e a nomeação é irônica porque pressupõe sujeitos sabedores dos seus direitos – eles são massa, povo, são suscetíveis, ainda que possuam a capacidade de mudar o ambiente em que estão inseridos. Falar do vestir e do comer se constitui na voz dos Juízes um recurso que tem por objetivo imprimir nos Cidadãos o comedimento e a obediência necessários para a manutenção das regras. Os Juízes se apropriam do *ethos* incorporando em suas práticas discursivas ideias de fácil acesso pelos Cidadãos, tornando-os cúmplices desta teia de informações originada sobre o patíbulo, lugar de execução que naturalmente condiciona os discursos veiculados, pois trata-se de um espaço em que a ação – matar – importa mais que a fala, a defesa ou acusação de alguém.

Neste sentido, Ruth Amossy afirma que:

Na realidade, o poder das palavras deriva da adequação entre a função social do locutor e seu discurso: o discurso não pode ter autoridade se não for pronunciado pela pessoa legitimada a pronunciar-lo em uma situação legítima, portanto, diante de receptores legítimos. É assim com o sermão, com a entrevista coletiva, com o poema; enfim, com todas as formas de discurso que circulam em uma sociedade. (AMOSSY, 2008, p. 120)

Entre as personagens se desenvolve um jogo de excitação discursiva, principalmente nas personagens Cidadãos. Essa apreensão diante da possibilidade de dizer, de se fazer presente socialmente através da palavra está intimamente relacionada à presença do Homem, também cidadão, porém singular na sua maneira de ver o mundo, por isso o patíbulo é reconfigurado como palco, uma vez que o bom desempenho das personagens diante do conflito a movimentar esse momento da vida depende da incorporação de valores, ou seja, de um *ethos*.

CIDADÃO 1 PARA O 5 (*empurra-o para o patíbulo*): Vai, fala você, sabe explicar.

O número 5 sobe no patíbulo. Entra o Verdugo, correndo.

VERDUGO (*gritando*): Parem! Parem!

A família e os juízes entreolham-se.

CIDADÃO 5: O Verdugo.

Olham todos para o Verdugo e para a mulher-verdugo.

CIDADÃO 1 (*apontando a mulher-verdugo*): Mas o verdugo está aí.

CIDADÃO 3 (*apontando o Verdugo*): Mas esse é que é o verdugo.

VERDUGO (*para os cidadãos, apontando os juízes*): Eles enganaram vocês. É a minha mulher que está aí.

Silêncio

CIDADÃO 6 (*para a Mulher*): Tira o capuz! Tira o capuz!
A mulher tira o capuz.
 CIDADÃOS: A mulher! É mesmo a mulher! Sai daí de cima! Sai!
Os juízes fazem com que a Mulher fique. Rumores.
 JUIZ JOVEM: Esperem, nós podemos explicar.
O verdugo fica no meio dos cidadãos, tentando convencer uns aos outros.
 (HILST, 2008, p. 409-410)

Observemos a posição de cada personagem: o Verdugo está entre os Cidadãos; o Homem, a Mulher – verdugo, Juízes, e Cidadão 5 estão sobre o patíbulo; a rubrica no início do segundo ato assinala ainda que a: “Filha e o Noivo ficam separados dos cidadãos, num canto próximo ao patíbulo”. O patíbulo enquanto um palco sem quarta parede aproxima os dois grupos: os que estão sobre e os outros dispostos no entorno; deste modo, a fala seja pela defesa ou acusação passa na esfera da legitimidade da qual pensa Ruth Amossy (2008, p.120), “o discurso não pode ter autoridade se não for pronunciado pela pessoa legitimada a pronunciá-lo em uma situação legítima.” A revelação da identidade da Mulher perante as outras personagens origina sobre o patíbulo um novo julgamento, só que desta vez, marcado por uma intensa interatividade dos Cidadãos. Ao falar cada uma delas demonstra certo grau de poder. Não é o Verdugo que pede para a Mulher tirar o capuz, é o Cidadão 6, este dado possui bastante significância, pois além de revelar por completo a Mulher, empenhada em matar o Homem antes do prazo previsto, também traz a ideia do controle, ou seja, mesmo que os Cidadãos não tenham a legitimidade do Estado, como os tem os Juízes, eles possuem ideias comuns. Em nenhum momento algum dos Cidadãos se prontifica a defender a Mulher, a lhe dar seguridade de que seu ato seria aceito, portanto legítimo, diante dos outros membros da comunidade. Eles interpretam o *ethos* masculino de maneira convincente: uma mulher na posição de verdugo não ficaria bem para o zelo da moral e dos bons costumes.

JUIZ JOVEM (*apontando o Verdugo*): Esse homem não pode mais ser verdugo.
 Não tem mais coragem.
 VERDUGO (*exaltado*): Mentira.
 JUIZ VELHO: É verdade. Ele não tem mais coragem.
 CIDADÃO 5: Ninguém vai matar ninguém aqui. (*frases dos cidadãos: “Soltem o homem”. Aproximam-se mais do patíbulo. Para os juízes*) Soltem o homem!
 JUIZ JOVEM (*dando uns passos à frente*): Vocês serão todos mortos. Mortos. (*os cidadãos estaqueiam. Para o outro juiz*) Mostra o papel.
Alguns cidadãos recuam.
 CIDADÃO 5: Que papel?
 JUIZ JOVEM (*para o velho*): Mostra. (HILST, 2008, p. 411)

O patíbulo não é espaço de convivência nem de subjetividades, pois ali se pratica justamente o contrário, quando se mata, anula-se a carne, o crime, o subjetivo existente na pessoa executada.

É impressionante, no fragmento acima, a reação dos populares quando um dos Juízes apresenta diante de todos o papel escrito. Aqui o papel encarna a Lei, materializa as palavras dos Juízes, além de configurar um tipo de constituição que tem por objetivo controlar, selecionar e administrar aqueles que estão sob sua jurisdição. A oratória praticada pelas personagens encontra no papel o respaldo que impeça a intervenção do povo. A escritura neste caso promove o medo e apreensão diante do desconhecido impresso em texto. O escrito não objetiva revelar com clareza os pormenores do processo, a intenção é puramente performática, pois no fim os Juízes saem da instância do papel e se voltam para a oratória, uma vez que a persuasão ganha força nos ditos e interditos camuflados na fala dos Juízes dotada de ambiguidades a promover em última instância a dispersão do povo.

JUIZ VELHO (*tirando um papel do bolso da toga*): Nós vamos ler o que só teria de ser lido em caso de extrema necessidade. (*desdobra o papel*) Senhores, este é documento dirigido a nós, os juízes. (*começa a ler*) As autoridades esperam que o lúcido critério de Vossas Excelências torne possível a execução do homem, dentro de um prazo mínimo. Como é nosso dever proteger o povo, zelar por suas vidas... (HILST, 2008, p. 411)

O modo como o Juiz prepara a leitura do documento é tão importante quanto o que está escrito. Tudo faz parte da interpretação do lugar social em que estão. Os três movimentos marcados na rubrica merecem destaque: tirando o papel do bolso da toga / desdobra o papel / começa a ler. Essas ações executadas diante do público imprimem uma aura necessária a endossar a força do ato, a fim de reafirmar o quão legítimo é a figura do Juiz perante essa sociedade. Neste sentido, Amossy (2008, p. 121) sublinha que: “a eficácia da palavra não depende do que ela enuncia, mas daquele que a enuncia e do poder do qual ele está investido aos olhos do público”. A legitimidade dos Juízes reside na relação estabelecida com os Cidadãos ao passo que a interpretação da lei que eles fazem diante do povo mantem o que é primordial dentro dos sistemas totalitários: o controle das formas de pensar e agir.

É no patíbulo que os Juízes apontam publicamente a necessidade de se matar o Homem. A leitura do documento oficial lhes confere poder e diferenciação diante do povo; E ao ler, as personagens apresentam uma espécie de prólogo explicativo do que deve ser feito.

JUIZ VELHO: Silêncio... (*continua a ler*) lutar contra toda espécie de ameaças, sejam elas sutis ou definidas...
 CIDADÃO 1 (*interrompe*): Já começou a fala enrolada, o que quer dizer... como é?
 Como é?
 CIDADÃO 5: Sutil.
 CIDADÃO 3: O que é isso?
 JUIZ VELHO: Ameaça é perigo.

CIDADÃO 4: E sutil?

JUIZ JOVEM: Um perigo que é difícil explicar de onde vem.

JUIZ VELHO (*aponta o homem*): Esse homem é um perigo sutil. (HILST, 2008, p. 412)

O trecho acima é bastante significativo para nossa reflexão em torno da ideia do patíbulo se configurar num palco em que as personagens atuam imbuídas pelo *ethos* que lhes convém. Os Juízes jogam constantemente com a palavra, e, quando desejam forçar a argumentação em prol da morte do Homem recorrem ao papel, à escritura oficial, instrumento que tem por objetivo silenciar qualquer tipo de dúvida. O singular no diálogo está no modo como os Cidadãos interferem na fala dos Juízes. As personagens possuem consciência da falta de clareza na exposição de pensamento daqueles que se dizem portadores dos saberes da lei. Ao questionar a fala hermética dos Juízes, os Cidadãos assumem também a responsabilidade derivada do refletir. O povo não é naturalmente bom para estar ali vigiando para que não ocorra uma injustiça. Existe o interesse e a curiosidade, e estes aspectos são apropriados pelos Juízes, a administrar e coagir o povo segundo suas intenções.

O diálogo se estrutura numa ideia eficiente: O Juiz velho continua a leitura da carta, o Cidadão 1 traz o contraponto, o Cidadão 5 apresenta a reflexão, o Juiz velho novamente amplia a ideia, o 4 retoma o questionamento chave, o Juiz Jovem procura dispersar a linha de pensamento do povo, mas é o Juiz Velho o responsável por focalizar os termos: perigo e sutil no Homem. A personagem aproveita-se do raciocínio simples das pessoas, e traz isso para o particular, a fala do Juiz Velho não é só síntese, ela demarca até onde pode ir o raciocínio do povo.

JUIZ VELHO (*continua a ler*): ...aguardamos o cumprimento da nossa vontade o mais breve possível. Não queremos ódios, nem inquietações, queremos apenas, ajudados pela mão de Deus, transformar a confusão dos homens em amor, em justiça. Se não derem cumprimento à nossa vontade, a vila terá merecido castigo. (*levanta a cabeça*) E o merecido castigo é a morte.

CIDADÃO 5: Isso não está escrito aí.

JUIZ VELHO: Mas eu sei o que digo. (HILST, 2008, p. 412-413)

Ao ler o documento, a força persuasiva das palavras ditas pelo Juiz Velho está em partes endossado tanto pelo caráter da personagem, ou seja, o seu *ethos*, quanto o lugar de onde ele orchestra o discurso: o patíbulo. No uso de suas atribuições, o Juiz Velho explora as potencialidades do falar para o coletivo através do texto com nuances de súmula do processo que julgou e condenou o Homem. E quando é interpelado pelo Cidadão 5: Isso não está escrito aí; A personagem, incorporada com os ditames do sistema opressor não vê problema algum em colocar um adendo ao texto oficial, pois a escritura e a fala partem do mesmo enunciador, não existe discrepância, a voz do Juiz é a voz da lei e o que dito independe de estar registrado. Neste sentido, segundo Maingueneau (2008, p. 91), com o *ethos* “o universo do discurso toma corpo ao colocar em cena um

discurso que deve encarnar sua verdade por meio da enunciação.”. Em graus distintos as personagens de **O Verdugo** no primeiro e no segundo ato tentam corporificar, através dos atos, as verdades que cada um acredita, e o que é considerado verdadeiro não leva em consideração estatutos maiores, exemplo disso é a Mulher e a Filha e os Juízes defenderem a morte do Homem.

VERDUGO: Por favor, me escutem, não deixem matar o homem.

FILHA (*grita*): Chega, pai, chega.

Rumores.

FILHA (*subindo no patíbulo*): Olhem, o meu pai está doente.

CIDADÃO 5: Mentira. Ele tá muito bem. (HILST, 2008, p. 413)

O trânsito existente entre o patíbulo e o povo possibilita às personagens desenvoltura mediante o que elas têm a dizer. Estar sobre o patíbulo possibilita ter a palavra plena sem precisar de mediações exteriores, que alguém fale a favor de outro. A Filha encara o patíbulo, local de trabalho do Verdugo, como naturalidade, ao subir, desmistifica o que há de mais sagrado ou de ante sagrado no local. O importante é falar do centro, e é o patíbulo o elemento centralizador neste momento. O que é dito fora dele não tem o mesmo peso quando a fala é proferida de cima.

Outro aspecto marcante nesta movimentação se dá por uma aparente falta de normas, ou controles do falar em cima do Patíbulo. A Filha não pede permissão dos Juízes para defender o pai, a personagem simplesmente encaminha-se, invertendo os valores vigentes neste espaço.

Foucault (1996) ilumina com precisão as tramas oriundas pelo falar, e como tal ato se elabora e reelabora num contínuo jogo de poder:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 9)

O patíbulo se faz palco das personagens de **O Verdugo** à medida que as ideias são apresentadas entre ditos e interditos. Os Juízes veiculam imagens sobre o Homem, os Cidadãos o fazem também. Disto resulta o perigo que nos alerta Foucault, tendo em vista que nenhuma informação é gratuita, e pode ser usada de acordo com os interesses específicos de cada grupo. O poder não está simplesmente na ação de dizer algo para um público particular, mas nas reverberações deste ato contraditório. As personagens defendem suas ideias, neste caso, usando como pano de fundo a situação do Homem.

O patíbulo como espaço da morte é carnavalizado pelas personagens todas as vezes em que se fomentam discussões sobre a vida e morte, uma vez que o patíbulo pode ser considerado como um lugar silencioso, um lugar não receptivo para discursos longos – o dos Juízes – ou intervenções do

povo em prol de interesses diversos. A execução como um espetáculo, em si é um acontecimento que silencia tanto o condenado quanto o público, ela encerra silêncios, e não deveria abrir possibilidades de expressão tal como ocorre nesta trama.

Acreditamos que ao longo de todo o segundo ato o patíbulo não é somente o lugar onde são executados os condenados. Se o capuz usado pelo Verdugo anula a identidade, tornando-o indiferente diante do outro, o patíbulo, ao invés disso, chancela a fala das personagens de um modo todo especial. Ao proferir as ideias as personagens tomam ciência da necessidade de representar o papel social que lhes cabe, assumindo com isso o ethos que possibilite uma melhor articulação entre si. O patíbulo territorializa as personagens, colocando-as numa situação de exposição extrema, não há possibilidade de esconder o rosto com um capuz. O falar na posição superior que o patíbulo proporciona demarca o poder que o discurso pode inferir em que está na condição de ouvinte, no plano inferior, isto não significa que trocas ou subversões de poder sejam impedidas, pois o que há de comum entre ambas as personagens, é o ato de falar, de se posicionar frente o problema central: matar ou não matar o Homem.

2.5 Morte e sacrifício: Mecanismos do poder

A morte do Homem e do carrasco encerra os acontecimentos do segundo ato, e os diálogos entre os Cidadãos e os Juízes, exemplificam os jogos de poder que estão presentes nas ações das personagens. À medida que a trama aproxima-se do clímax, as falas endossam a aura mórbida de um julgamento refeito sob a tutela do povo. O Homem é condenado pelos Juízes; esperava-se que o Verdugo o executasse como lei manda. Porém, a personagem advoga em favor do Homem. Com isso, o Julgamento feito pelos Juízes é anulado pelos Cidadãos, e a reabertura do caso é iminente. Os Juízes são interpelados pelos Cidadãos a todo o momento, já não se tem uma ideia clara das motivações que levaram a personagem Homem para a morte. Cabe ao povo rememorar aspectos cruciais do processo, os Cidadãos passam de expectadores à participantes ativos no conflito central.

CIDADÃO 5 (*irritado*): Mas que mulher enrolada, poxa. Parece até uma bobina. Eu já nem sei o começo da conversa. (*os outros cidadãos concordam*) Escutem, vamos fazer uma coisa.

TODOS OS CIDADÃOS: Fala, fala.

CIDADÃO 5: O que é que vocês acham do homem? (*rumores. Aponta o número 1*) Você aí. O que é que você acha?

CIDADÃO 1: Bem... eu acho que mais ou menos o homem falava coisa certa.

CIDADÃO 5: O quê, por exemplo?

CIDADÃO 1: Ele falava que é preciso conhecer o que mais nos oprime.

CIDADÃO 2 (*aponta os juízes*): E a gente não conhece?

CIDADÃO 6: Mas será que é isso?

CIDADÃO 3: Se era isso, não adianta. Eles não estão sozinhos. A coisa vem de cima.

CIDADÃO 4: E a gente não pode chegar até lá.

CIDADÃO 3: Então o que ele falou não adianta. (HILST, 2008, p. 416 – 417)

Em vez de ouvir passivamente as declarações dos Juízes, os Cidadãos assumem a responsabilidade de pensar o caráter do Homem. E quando fazem, oscilam com afirmações que não tomam um lado claro. A fala do Cidadão 1: “Ele falava que é preciso conhecer o que mais nos oprime”; permite observar que as personagens tem consciência da opressão que as cerca. Elas sabem que existe um sistema representado na presença dos Juízes, e também entendem que estes são tentáculos de algo que foge do conhecimento que eles possuem. O conhecer a opressão para os Cidadãos é ter ciência da simples presença dos Juízes, o existir. Mesmo que os Juízes não pronunciassem qualquer discurso ainda sim eles seriam temidos pelos Cidadãos. O aspecto marcante no diálogo acima é a tentativa das personagens em delinear a fala do Homem, pois para defender ou acusar é necessário ter acesso claro e objetivo sobre o que foi dito, fora isso, o raciocínio fica apenas na especulação.

CIDADÃO 2: Mas para mim ele me deu alegria.

CIDADÃO 3: Também não precisa de muita coisa pra te alegrar.

Risos

CIDADÃO 5: Deixe ele falar.

CIDADÃO 2: Me deu esperança. Esperança é alegria.

CIDADÃO 5: Esperança de quê? Explica.

CIDADÃO 2: De que um dia os homens vão ser bons.

Rumores de descrédito: “Um dia, um dia!”.

FILHA: Não adianta vocês fazerem isso, ele já foi julgado.

Os juízes dão sinais evidentes de impaciência.

CIDADÃO 5: Mas está sendo julgado de novo, dona. Fica quieta. (HILST, 2008, p. 417)

É interessante observar a atuação do Cidadão 5, que organiza os populares na exposição das ideias. É necessária uma porta voz, alguém que selecione, afirme ou refute o que é exposto. E entre o povo quem melhor desempenha esse papel é o Cidadão 5. Ao pedir que o Cidadão 2 explique sua colocação sobre a esperança que o Homem lhe deu, o Cidadão 5 na verdade incita o outro a pensar de forma complexa, e não a partir de pressupostos simplórios diante da situação. Falar que o Homem deu esperança e alegria é muito pouco para substanciar uma defesa. Porém, a resposta do Cidadão 2 é mais do que significativa para o diálogo

As palavras do Homem representam um perigo para o sistema, os Juízes o denominam como perigo sutil, o fato da personagem falar em liberdade e amor abala o mundo previsível e sistemático a compor uma ditadura. A tensão ocasiona crise, e, por conseguinte, a necessidade de matar o culpado perante a coletividade é crucial para a exposição plena do poder, do regime a oprimir as

pessoas. Os Juízes exigem a morte do Homem porque sabem que a personagem representa a possibilidade de um novo tempo para os habitantes da vila. A manutenção do poder do Estado depende da execução do Homem.

Entretanto, a morte de ambos: Verdugo e Homem, coaduna duas forças presentes neste novo julgamento sob a tutela dos Cidadãos. A morte e o sacrifício, apesar de serem próximas, nos dois personagens elas imprimem significados peculiares a encerrar a trama.

CIDADÃO 4: Pra mim ele me deu vontade de matar.

Rumores mais audíveis.

FILHA: E quem dá vontade de matar é bom?

CIDADÃO 1: Eu só tive vontade de matar quando olhei na cara daquele que matou os menininhos.

CIDADÃO 2: Isso é outra coisa.

CIDADÃO 3: A vontade de matar é a mesma. Matar é uma coisa só.

CIDADÃO 5 (*para o 4*): Mas por que ele te deu vontade de matar? (HILST, 2008, p. 418)

Falar da morte direta ou indiretamente torna-se uma constante a partir desse momento. O Homem, responsável único pela inquietação dos moradores da vila, é o estopim dos mais variados desejos guardados na subjetividade dos Cidadãos. Para as personagens codificar de forma clara tais anseios simboliza um exercício de verdade. O Cidadão 4 mostra isso de forma singular, afirmar ter vontade de matar não é meramente uma confissão daquilo que está mergulhado nos mais íntimo da persona, é também aceitação de características inerentes à humanidade. O ser humano tem vontade de matar; e por mais que este desejo seja domado pelos dispositivos sociais, ele se faz presença e, na situação em que estão envolvidas as personagens de **O Verdugo**, a morte de alguém não é o ponto máximo, porém, falar abertamente sobre o assunto promove a anulação de qualquer censor íntimo a sublimar pensamentos escondidos num ambiente aberto.

A afirmação do Cidadão 3 é iluminadora, pois remete ao assassinato do Homem e do Verdugo, cometido pelos próprios Cidadãos. Segundo a personagem: A vontade de matar é a mesma. Matar é uma coisa só; Isso sintetiza duas ideias: A primeira, as personagens que estão no entorno do patíbulo entendem que não há distância entre viver ou morrer, as duas experiências convivem no mesmo espaço, a execução é feita para ser observada por um público, e, além de servir de exemplo para os demais, ela reforça a individualidade de cada um, ou seja, ao assistir a morte de outro conserva-se a própria vida, omitindo-se até mesmo de projetos de libertação contra o sistema opressor. A segunda, executar é um ato de interdição; a frase “Matar é uma coisa só”, para o Cidadão 3 significa que tirar a vida de alguém, neste caso um condenado pela lei, é uma ação que naturalmente isenta-se de qualquer especulação, pois o sistema do morrer não requer grandes

estatutos para o seu cumprimento: matar e morrer são esferas complementares, e uma vez neste estado, é impossível voltar atrás.

Maurice Blanchot (2011) em *O Espaço Literário* apresenta a seguinte ideia:

O homem morre, isso não é nada, mas o homem é a partir de sua morte, liga-se fortemente à sua morte, por um vínculo que ele é juiz, ele faz sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade. (BLANCHOT, 2011, p. 100)

O Homem e o Verdugo estão imersos numa situação limite que vai tirar deles o que é mais essencial: o direito à vida. Nas duas personagens a procura pela liberdade de ser, dentro de uma teia opressiva, trouxe para ambos a morte. O povo não advoga em favor do Homem. Em vez disso, procura-se apenas saber quem é este que tanto interessa aos juízes. De modo simbólico, o Homem, uma vez julgado pelos juízes, é considerado morto. O que é necessário agora é efetivar a morte através da apresentação, do espetáculo a entreter os observadores, o entretenimento neste caso é pedagógico, serve para educar o povo no medo e coerção, necessárias para a ordem e a manutenção dos espaços de poder. De acordo com Blanchot a experiência da morte é tão íntima para o homem, assumindo muitas vezes a função de dar sentido à vida. Viver tem sentido na morte ou na consciência dela; no caso de **O Verdugo** essa consubstanciação da vida com a morte passa pela ânsia de ser pleno nas ideias, nos projetos, no simples falar do que é essencial ao homem: liberdade.

JUIZ VELHO: Me escutem um pouco, por favor, me escutem. Tudo isso não vale nada. Julgar um homem não é simples assim. Vocês querem saber? Com poucas palavras? É isto: tudo é como uma roda girando há muito tempo. Às vezes estamos no alto, outras vezes não.

CIDADÃO 5: Isso é bem simples. Mas vocês é que estão no alto há muito tempo.

JUIZ JOVEM: E outros estão mais altos do que nós.

JUIZ VELHO: Se vocês não matam o homem agora, os outros de cima vão matá-lo de qualquer jeito.

CIDADÃO 5: Nós podemos deixar o homem fugir.

VERDUGO: Isso não tem sentido.

CIDADÃO 3: Não adianta... Ele foge... e nós ficamos?

JUIZ JOVEM: Vocês no lugar dele.

Silêncio prolongado. (HILST, 2008, p. 418 – 419)

No diálogo exposto as personagens discutem sobre o lugar social em que estão. No entanto, a fala do Juiz Velho: Se vocês não matam o homem agora, os outros de cima vão matá-lo de qualquer jeito; revela a intenção das personagens de colocar os Cidadãos contra o Homem de forma que estes possam executá-lo, uma vez que o Verdugo não quis, e a Mulher foi descoberta por todos sob o capuz do marido. Ao perceberem que o povo pode ser usado para matar o Homem, os Juízes

redimensionam o discurso a fim de confundir ainda mais as pessoas, colocando-as até como culpadas e suscetíveis às penalidades diante da lei.

VERDUGO (*com determinação*): Eu fico no lugar dele. Eu não me importo.

CIDADÃO 5: O teu negócio é matar, não morrer.

VERDUGO: Escutem, meu filho está no vale perto do rio. Eu levo o homem até lá. O homem foge, eu volto. E fica tudo em cima de mim.

FILHA: O senhor não pode fazer isso, pai, pensa em nós.

CIDADÃO 6: Ele não volta, ele vai se safar.

VERDUGO: Eu volto. Por Deus. Eu volto.

MULHER (*seca*): Pensa em mim, homem.

VERDUGO (*para a Mulher*): Você está pensando no dinheiro. Não em mim. (*pausa*)

CIDADÃO 5: Dinheiro.

Frases se superpondo: “Qual dinheiro?” – “Ah, tem dinheiro no negócio” – “Eu sabia, tava tudo muito complicado” – “Assim não”. (HILST, 2008, p. 419)

A cena evoca uma mudança nas atitudes das personagens envolvidas. O Verdugo sente que o Homem vai ser executado de uma forma ou de outra; ao colocar-se no lugar do outro a personagem pratica um tipo de despreendimento que abarca o ser na totalidade e na matéria: se é necessário matar um corpo, que seja o dele; a fala do Verdugo é também uma maneira de chamar a atenção dos populares, é uma forma de mostrar aos outros da comunidade que o Homem que os juízes pleiteiam matar é um homem especial, um ser livre, evoluído diante da mesquinhez que é viver sob a égide de sistemas totalitários a pasteurizar a subjetividade dos demais.

“O teu negócio é matar, não morrer”. A afirmação proferida pelo Cidadão 5 traça com precisão a percepção que as outras personagens tem do Verdugo, a personagem é lida entre os habitantes da vila como alguém que na ação de executar, acabou afastando de si o medo e o fascínio presentes na ideia de morte. O pensamento do Cidadão 5 traz uma negativa e uma afirmativa, juntas e somadas caracterizam o Verdugo, conferindo-lhe legitimidade em contraposição à tentativa de usurpação empreendida pela Mulher com o auxílio dos juízes e Carcereiro. Blanchot (2011, p. 105) diz que: “Dominar a morte não quer dizer somente manter-se senhor de si diante de morte.” O carrasco, depois de escutar e aprender com o Homem, comporta em si mais vida que morte, e estes sinais apontam que a personagem ao tentar libertar o Homem, elaborando planos e expondo isso para os Cidadãos mais se aproxima da morte. O Verdugo internalizou a causa do Homem, suas ideias, seus preceitos sobre a vida livre de qualquer opressão, e ao fazê-lo assumiu a consciência de que seguir alguém implica doar-se sem limites, em último caso abrindo mão da vida.

FILHA: O meu pai está doente, não sabe o que diz.

CIDADÃO 5: Ele sabe muito bem o que diz. (*para o Verdugo*) Qual dinheiro? (*pausa*) Que dinheiro é esse?

VERDUGO (*olhando para a Filha*): As excelências me ofereceram dinheiro se eu matasse o homem.

Todos olham para os juízes.

MULHER (*seca e voz alta*): Não foi assim.

CIDADÃO 3 (*referindo-se à Mulher*): Por isso ela resolveu fazer o serviço.

Rumores.

JUIZ JOVEM: Silêncio, por favor. (*pausa*) Oferecemos sim. Oferecemos dinheiro para salvar vocês.

CIDADÃO 3: E dar dinheiro para o verdugo nos salva?

CIDADÃO 5: Salva ele. (HILST, 2008, p. 419 – 420)

Dinheiro é poder.

A descoberta da existência de pagamento muda radicalmente a postura dos Cidadãos diante do Verdugo e do Homem. Agora, guiados por uma intensa necessidade de entender os trâmites desse acordo, as personagens inquerem os juízes e o Verdugo. As cenas seguintes demonstram que os Cidadãos, ao descobrirem a trama envolvendo a Mulher, o Juiz Jovem e o Juiz Velho tomam clareza do poder que possuem. Isto é gestado no momento em que a ideia de ganhar dinheiro com a morte do Homem apresenta-se na voz do próprio Verdugo: As Excelências me ofereceram dinheiro se eu matasse o homem; a confissão da personagem imprime estranhamento nos outros, aspecto importante, pois os Cidadãos não sentem compaixão pelo Verdugo, o sentimento é adverso, e serve apenas a endossar a morte de ambos, Verdugo e Homem nas mãos dos Cidadãos.

Adiante temos:

CIDADÃO 3: Mas quanto é esse dinheiro?

FILHA (*desesperada*): Pai, olha o que você fez.

CIDADÃO 3: Deve ser muito para ela ficar assim.

CIDADÃO 5 (*para o Verdugo*): Quanto é que é, vamos.

FILHA: Vocês vão querer o dinheiro? Isso não.

CIDADÃO 6: E se teu pai não quer, o que é que tem?

CIDADÃO 3 (*para a Filha*): É muito dinheiro? Desembucha logo.

MULHER (*olhando o Verdugo que está desesperado*): Doze... treze milhões.

O Verdugo tem as mãos no rosto e olha para todos, sofredamente. Rumores de espanto, silêncio, uma frase solta: “Mas isso não é direito, nem o verdugo quis esse dinheiro”. (HILST, 2008, p. 420)

Os Cidadãos, personagens que assumem o protagonismo da trama, já não se importam com os prós e contras focalizados no Homem. A dinâmica se estabelece sob o dinheiro, e tê-lo significa usufruir de um poder que não está em oratória ou utopias, o povo detém as condições para dar curso à execução, esta ordem já não pertence aos juízes, a Mulher ao revelar o valor da quantia condena o marido a ser sacrificado, uma vez que o Homem já está morto pela lei.

CIDADÃO 5: E vocês sabem se eles (*aponta os juízes*) vão dar dinheiro pra nós?
Silêncio. Expectativa tensa.

JUIZ JOVEM: Damos o que for preciso.

JUIZ VELHO: Talvez um pouco mais... se é para tantos.

Cidadãos entreolham-se. Silenciam.

CIDADÃO 3: A gente faz um negócio onde entram todos.

Rumores. Cochicham com o número 5.

CIDADÃO 5 (*para os juízes*): A gente recebe o dinheiro logo?

JUIZ JOVEM: Assim que o homem morrer.

VERDUGO (*desesperado, subindo no patíbulo*): O homem é bom, gente. Olhem bem pra ele

CIDADÃO 1: A gente não vê mais a cara. (HILST, 2008, p. 421)

Para o contexto do ocidente, o dinheiro é fator fundamental a movimentar as relações sociais do mundo capitalista, sistema que tem por essência coisificar os sujeitos tornando-os objetos, mercadorias com tempo de utilidade definido, pois o que importa é a reposição, a substituição a encontrar na pecúnia seu valor máximo, contundente. O esqueleto da cena está configurado em três momentos importantes. Primeiro a negociação feita entre os Cidadãos e os juízes expressa a corrupção que o sistema opressor empreende a fim de levar à cabo suas proposições; no mundo de **O Verdugo** não há bom senso, ou um censor que possa dosar as ações daqueles que se auto intitulam braços do Estado. Segundo, os Cidadãos praticam o que a Mulher realiza em todo o primeiro ato: elas se aconchegam no que os Juízes podem oferecer. Dinheiro é importante e pertence ao mundo material, mas o simbólico presente no comportamento das personagens mostra que a fronteira entre opressores e oprimidos muitas vezes é difusa, podendo-se confundir ou mesclar em meio aos interesses que governam tais grupos. E terceiro, as personagens passam de Cidadãos para assassinos quando ignoram a presença do Homem, a indiferença reside no que é mais essencial ao olhar o rosto de alguém, identificar os traços do sujeito. A fala do Cidadão 1: “A gente não vê mais a cara”; e não por coincidência é o primeiro cidadão quem diz, ela simplesmente justifica o crime a ser cometido embasando a argumentação na ideia do Homem ser um desconhecido, se não existe pactos de fidelidade entre o povo, por que haveria entre um Homem e um coletivo corrompido? Neste ambiente a máxima *vox populi vox dei* tem o seguinte sentido: a voz do povo é a voz de deus, e o supremo neste caso são os interesses que podem vir abonar as misérias que cada um traz consigo.

As rubricas: Silêncio. Expectativa tensa / Cidadãos entreolham-se. Silenciam / Rumores. Cochicham com o número 5 / desesperado. Subindo no patíbulo; esquematizam o teor da cena, funcionam como cortes de filmes que editados tornam coeso e representativo o momento descrito, tendo em vista que cada gesto das personagens contribui para o andamento da trama.

CIDADÃO 3: Eu não me lembro mais da cara dele.

O Verdugo aproxima-se do homem e tenta tirar-lhe o capuz. É imediatamente contido pelo Carcereiro.

CARCEIRO: Não é permitido tirar esse capuz. O senhor não pode fazer isso. (HILST, 2008, p. 421)

Tentar mostrar a face do Homem é a maneira que o Verdugo encontra de torná-lo íntimo do grupo que deseja matá-lo. O Carcereiro ao impedir ação mostra ao carrasco que ele já não pertence mais àquele universo, que os poderes foram invertidos, e mais, decerto alguém deve morrer, pois sobre o patíbulo já existe o tributo necessário para o ritual: o Homem; e nada pode subverter a força do espaço da execução, ou seja, o lugar da morte. Blanchot ao pensar sobre o imaginário ligado ao morrer diz que:

A morte entra em sua própria invisibilidade, transita de sua face opaca para a sua face transparente, da sua realidade assustadora para a sua irrealidade arrebatadora, está nessa passagem a sua própria conversão, torna-se, graças a essa conversão, o inacessível, o invisível, a fonte, entretanto, de toda a invisibilidade. (BLANCHOT, 2011, p. 159)

O filósofo pensa a morte como entidade dotada de desdobramentos que circulam espaços que podem ser definidos como reais tais como aqueles pertencentes à campos onde a percepção humana, desdobra, mitifica, sacraliza ou demoniza o ato de morrer. Blanchot acusa a morte de ter vontades, um ser consciente de sua presença e importância para o homem, naturalmente investigador dos mistérios que estão relacionados a ela. O verdugo que Hilda Hilst cunha, expressa a complexidade que é viver em meio ao êxodo advindo da experiência de renovação dos valores. O percurso da primeira morte do Verdugo se faz no inacessível para o coletivo, desaguando no que Blanchot diz sobre a imanência da morte na vida íntima do homem, acessada somente quando este ao mesmo tempo em que a teme, sente atração por ela.

No ensaio “Pequeno histórico sobre o tema da morte do corpo na literatura”, Sidney Barbosa (2013) cita as seguintes considerações:

Considera-se quase como um axioma o fato de que o imaginário popular apresenta ricas nuances no tratamento que dá à morte do corpo. Esse aspecto está presente forte na religião, na arte, na política e nos costumes, porém manifesta-se principalmente na linguagem. De denominações sinceras e diretas como “a indesejada de todos” ou expressões bem humoradas como “os preços andam pela hora da morte”, “vamos cuidar da vida porque a morte é certa” ou “ninguém fica pra semente”, sem nos esquecermos da banal e definitiva frase “para morrer basta estar vivo”. O objetivo é lembrar a imprevisibilidade e a fatalidade dessa ocorrência não aspirada por ninguém, mas forçosa para todos nós. (BARBOSA, 2013, P)

Para o pesquisador, a morte está presente em todos os campos do saber, sejam eles tradicionais ou aqueles de expressão popular, disseminados pela via oral. É no corpo que a morte se

faz presença. No momento em que acontece o aniquilamento da carne, a morte torna-se mortal, porque faz uso fruto do ser humano, e imortal através da percepção dos homens diante dela, e que é expressa nas várias linguagens disponíveis. O linchamento do Homem e do Verdugo é prenunciado em quase todo o segundo o ato, pois as personagens, ao sofrerem com a coerção, primeiro dos juízes, depois dos Cidadãos, ficam a mercê não mais das verdades que carregam, mas da possível resposta que possam receber dos que o perseguem, e neste caso, a resposta vem formatada em atos, os Cidadãos assassinam o Verdugo e o Homem com pauladas.

VERDUGO (*voltando para o homem, emocionado*): Fala, homem de Deus, explica pra todos quem você é.

JUIZ VELHO: Ele não tem mais o direito de falar.

JUIZ JOVEM: Pela lei, ele já está morto.

CIDADÃO 3: E de qualquer jeito, ninguém vai entender o que ele fala. (*para o Verdugo*) Anda logo com isso.

Expectativa. Silêncio

HOMEM (*lentamente*): Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz o teu serviço.

Silêncio completo.

VERDUGO (*para o homem*): Eu não posso. Eu não posso.

CIDADÃO 5: Então sai daí. (HILST, 2008, p. 424)

Entre as diversas formas de poder apresentadas ao longo do texto **O Verdugo**, decerto o falar é o que assume importância na trama, sendo o fator principal a desencadear os acontecimentos-chaves do texto: a conversão do Verdugo à causa do Homem, a preocupação dos juízes em relação às palavras do condenado, a inquietação do povo diante dos argumentos de defesa ou acusação direcionados ao Homem, entre outros. Proferir discursos é perigoso no mundo destes personagens. O ato de falar expressa poder; gera manipulação mútua, ou ainda inverte os papéis: de executor o Verdugo passa a ser perigoso também porque não corrobora a decisão dos Juízes, nem com a dos Cidadãos, iguais no entendimento de que existem culpados.

Entretanto, no diálogo acima as personagens perdem o domínio da dimensão que o falar representa. Diante da morte os sentidos não obedecem mais a um processo de escuta que vai do ouvir ao responder, pois elas se tornam contraditórias em meio a um processo de finitude.

A primeira trinca de falas no diálogo focaliza o condenado. O Verdugo pretende apresentar de uma vez por todas o Homem, sem máscaras ou capuzes que possam silenciá-lo. Ele não tem mais o direito de falar / Pela lei, ele já está morto; são afirmações que inferem diretamente no que estamos tratando neste item. O Homem já está aniquilado, a personagem, de acordo com os Juízes, ao ser condenada perdeu o direito de falar. A imagem pode parecer simples, mas é complexa, pois a fala é simbólica e física, ou seja, ela está nos dois campos: real e subjetivo; perder esse instrumento significa ficar inerte no mundo em que todos recorrem aos estratagemas discursivos para se fazer

presença. Uma fala requer resposta, posicionamento, ou articulação de valores expressos pela verbalização. A lei silencia e extirpa, em linhas específicas é isso que o Juiz Velho e o Jovem dizem ao Verdugo.

Se o Homem já está morto no plano simbólico, resta ao Verdugo tentar romper com redoma na qual estão imersos ele e o condenado. Já é claro para as outras personagens que o carrasco não apenas perdeu a coragem, mas que ele é outro, talvez uma versão menos instrumentalizada do Homem. Jacques Derrida (1967, p. 21) ao afirmar: “falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado”, colabora para pensarmos o Verdugo na condição de uma personagem cujo caráter permite vislumbrar apreensão diante da fala, e, por conseguinte, das responsabilidades oriundas deste ato. E, quando se embrenha a dizer o que acredita, esbarra na falta de um aprimoramento essencial, nem muito nem pouco, o que deve ser declarado em meio à situação limite em que estão inseridos ele e o Homem, define a postura das outras personagens, já descrentes da importância do Verdugo para o exercício da lei.

Neste sentido Blanchot (2011) tece o seguinte comentário:

Dizer é a nossa tarefa, dizer coisas acabadas de uma maneira acabada que exclua o nosso infinito poder, porque somos seres finitos, preocupados em terminar e capazes de reaver no finito a plena realização (BLANCHOT, 2011, p. 155)

O pensamento de Blanchot nos serve de contraponto para entender o que acontece na cena de **O Verdugo**. O carrasco pede que o Homem declare-se inocente, a fim de ter direito à vida e a liberdade. No entanto, a única fala proferida pelo próprio personagem é construída numa sequência de negações: Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz o teu serviço; todas as informações sobre o Homem foram dadas por outras personagens, no momento que a personagem tem oportunidade de esclarecer suas ideias, ela simplesmente declina como o fez o Verdugo ao mostrar-se incapaz de matar.

A negação nas palavras do Homem não soa como apelo ou pedido de desculpas por não ver efetivado seu projeto de libertação, está mais para uma tentativa de falar para os Cidadãos e os juízes que a morte pode matar a carne, mas as ideias, estas fogem dos domínios da coerção social. É interessante perceber a contradição na fala do Homem, se relacionada à vivência do Verdugo e do Filho, essas personagens não só entenderam a mensagem, elas também internalizaram em suas práticas o que fora dito pelo Homem. Ao pedir que o Verdugo o mate, a personagem pretende se libertar da perseguição empreendida pelos juízes, e agora pelos Cidadãos corrompidos, a missão principal já foi cumprida: Falar a verdade que ela acredita; agora só o tempo poderá maturar na consciência de todas as ideias, a finitude apontada por Blanchot como aspecto de libertação é

necessária para o amadurecimento do que foi deixado para trás, neste caso: a utopia de um mundo livre de amarras sociais que privatizam os sujeitos.

Outro dado importante na cena é o fato do Homem dizer suas palavras finais sob o capuz, isto marca a impossibilidade da personagem ter ao menos a identidade revelada. Nem mesmo o Verdugo tem acesso ao Homem, uma vez que o capuz impede o desnudamento da personagem e sua aproximação com o que lhe é íntimo, o Verdugo e sua cumplicidade. O capuz silencia o que já está morto, e no Homem esta resultante adquire três camadas impenetráveis: a lei já o matou, o capuz anula sua subjetividade, ao passo que a morte física consubstancia as duas primeiras. Altair Loureiro (2000, p. 106), ao pensar a relação do ser humano com a percepção que se tem da morte conclui que: “O homem, tendo esmagada a sua individualidade, não pode perceber a morte em sua individualidade, sendo conduzido, pelo coletivo, a uma visão conveniente (para a sociedade), que reprime seus sentimentos e que o avilta.” O argumento de Loureiro se constrói ao interpretar que as sociedades contemporâneas tratam a morte, independente de como ocorra, com certa naturalidade que muitas vezes beira o banal, nesse viés em **O Verdugo**, os Cidadãos parecem bastante confortáveis em matar o Homem, envolvendo também de forma sacrificial o Verdugo, as palavras de ambos os personagens perderam o valor diante dos Cidadãos corrompidos pelo dinheiro.

O assassinato do Homem e do Verdugo é descrito assim:

VERDUGO (*protegendo o homem com seu próprio corpo. Com determinação*):
Ninguém chega perto.

CIDADÃO 5: O homem tem de morrer. Vamos, vai andando. (*entra em luta com o Verdugo*)

Os cidadãos atacam em conjunto, o Filho tenta escapar das mãos do Carcereiro, mas não consegue. Frases: “Mata logo o homem” – “Mata do nosso jeito”.

VOZ DO VERDUGO (*com intensa comoção*): Não. Não. Eu morro mas...

Frase: “Então morre”. Começam a dar pauladas no homem e no Verdugo. Cena de intensa violência. Frases soltas: “Dá uma no olho do cavalo” – “Toma você também, seu porco.” Terminam a chacina. Recuam vagorosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o Verdugo lado a lado, mortos. (HILST, 2008, p. 427)

A morte das personagens desagua no que estamos desenvolvendo ao longo deste item intitulado, “Morte e sacrifício: mecanismos de poder”. Todo o segundo ato de forma direta ou indireta, principalmente na fala dos juízes, deixa claro que o Homem já está morto de acordo com o julgamento feito. O Verdugo, ao advogar pela liberdade da personagem que ele acredita ser especial diferente e a frente do seu tempo, traz para si a morte, que de início deveria apenas passar pelas mãos dele como um executor. À medida que são apresentados os argumentos contra o Homem, o Verdugo se presta não apenas solidário em defendê-lo, mas também disposto a barganhar sua vida a favor da liberdade do condenado. A consciência do morrer é tão clara para o Verdugo que em

nenhum momento existe a hesitação e o medo, pois para a personagem esses fatores já foram superados há muito, e não fazem sentido para a perspectiva de vida que o Verdugo descobre ao ouvir as palavras do Homem. Blanchot (2011, p. 151) no texto, “O espaço da morte e o espaço da fala”, afirma: “todas as coisas são perecíveis, mas somos as mais perecíveis, todas as coisas passam, transformam-se.” Deste modo o Verdugo e o Homem representam ideais que mesmo reprimidos numa ditadura podem vir a sobreviver no imaginário de todos aqueles que acreditam na liberdade como forma de se relacionar com o mundo. Até os sistemas totalitários passam, mas isto não significa que a vida prevalece em sua totalidade, das ações repressivas é gerado morte como a do Homem, e sacrifícios.

O Verdugo é sacrificado pelos Cidadãos porque não correspondeu a coletividade da qual a personagem era parte. Para os Cidadãos a mudança de práxis do carrasco representou uma ameaça no sentido de que o Verdugo, imbuído de outros valores, já não estava no mesmo nível de pensamento que os demais moradores da Vila. Se distinguir pode ser um problema quando está em jogo dinheiro, elemento naturalmente marcador de poder. A função do sacrifício, mesmo que executado na selvageria, ainda assim imprime um ritual, uma celebração do poder a resultar no fim de um ciclo, por isso, segundo Blanchot a morte ocupa:

O espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois mundos, onde tudo morre, mas onde a morte é a sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica. (BLANCHOT, 2011, p. 152)

Não há redenção para as personagens de **O Verdugo** que cometeram o assassinato do Homem e do Verdugo. Ao pactuarem com os Juízes Velho e Jovem os Cidadãos traem o que há de mais de mais importante quando se luta contra um sistema: manter-se coerente e firme. É claro que os Cidadãos não assumem uma bandeira de defesa da vida, as personagens flutuam, e nesse movimento acolhem o que responde às demandas do imediatismo selvagem, marcado pela barbárie, que não calcula as ações a longo prazo, mas que prezam pela resolução do agora, mesmo fugindo ou negando: Qualquer um dos Cidadãos está suscetível a ter o lampejo de consciência que o Verdugo teve, por isso todos são alvos do sistema; e mesmo que celebrem o dinheiro ganho no espaço mórbido, ainda assim existe , uma vez que corromper-se significa aceitar comandos superiores a transformar todos em massa de manobra.

No fim são os Cidadãos os responsáveis por reafirmar o poder opressivo das camadas que se auto intitulam superiores. Os Juízes, como César lavam as mãos sujas, e ao subornar compram a liberdade das personagens impedindo-lhes uma tomada de consciência a gerar a revolta e mudança. O poder dos Juízes encarcera o povo, tornando-os reféns de um crime que atinge dois campos da

vida dessas personagens: o social e o íntimo, ambos dominados pelo regime totalitário que elas fortificaram ao matar o Homem e sacrificar o Verdugo.

2.6 O Olhar entre as personagens

O engodo que liga as personagens de **O Verdugo** se desenvolve de inúmeras maneiras no texto. O tecido dramático se desvela através dos cenários, das sucintas descrições física e sentimental, bem como do argumento base a congregar todas as personagens: matar o Homem é o conflito que se instala nas dinâmicas relacionais a envolver os protagonistas e antagonistas da história. No entanto, a constante presença do olhar em inúmeros momentos do texto leva-nos a acreditar que este aspecto não é um mero acessório estilístico a compor a trama. O olhar está presente em grande parte das cenas em que se tem uma grande pulsão no conflito central. As personagens se observam, e neste ato, se desnudam ou tentam esconder-se dentro dos próprios anseios. O olhar das personagens para o mundo que as cerca ou entre si evidencia procedimentos, que mostram paulatinamente o caráter que elas possuem diante da vida.

FILHO: Como ele é de perto, pai? (*pausa*) Fala.

VERDUGO: O homem tem um olhar... um olhar... honesto.

MULHER: Honesto, ha!

VERDUGO: Limpo, limpo por dentro.

MULHER (*com desprezo*): Ah, isso!

FILHA: Por dentro ninguém sabe como ele é. Ninguém sabe como ninguém é por dentro.

FILHO: Eu sei como você é por dentro.

FILHA: Ah, sabe? Fala, então.

FILHO: Por dentro você não tem nada. É oca. (HILST, 2008, p. 370)

Já sabemos que o Filho e o Verdugo compartilham das visões de mundo do Homem, em contraste com a Mulher e a Filha, descrentes do caráter do condenado. O momento descrito acima é o primeiro a apresentar a ideia do olhar de forma direta. O Verdugo ao responder a pergunta do Filho, hesita; as reticências não aparecem gratuitamente na fala, elas indicam um distanciamento, profundidade, ou melhor, rememoração. A personagem relembra o olhar do Homem e ao fazer isso, qualifica-o com o termo: honesto. A cena é interessante porque mostra um redimensionamento para o plano pessoal das personagens. A Filha diz: Por dentro ninguém sabe como ele é. Ninguém sabe como ninguém é por dentro; a frase mostra o quanto a personagem é vinculada ao exterior e à plasticidade das coisas, também pode funcionar como uma confissão, uma vez que ela relega o seu interior apenas a capacidade de reproduzir, pois está noiva, e no diálogo ao responde o Filho: “Mas vou deixar de ser. Vou casar, vou ter filhos...”, ela atesta que a preocupação primeira não está em olhar para as características de alguém, mas sim no que a mulher tem no interior: sangue, vísceras,

ovário, etc. A cena denota também a força do olhar enquanto uma categoria simbólica rica tanto para o ocidente quanto o oriente, deste modo cabe aqui dialogar a visão de Chevalier e Gheerbrant sobre o assunto:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observa-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 653)

De acordo com os estudiosos, olhar não se configura estático no mundo: ao contrário, está sempre sofrendo alterações, uma vez que o ser humano tem variadas percepções da vida, de suas escolhas e do ambiente em que está inserido. Para as personagens de Hilda Hilst nesse texto, o olhar tem uma missão delineadora do caráter alheio, é antes pelo olhar que o Verdugo envolve-se com as ideias do Homem, a Mulher e a Filha renegam o Homem todas as vezes que o Verdugo tenta descrevê-lo. Chevalier e Gheerbrant (1990) falam da reciprocidade existente entre observador e observado, como se ambos, permitissem o descortinar de zonas não partilhadas com qualquer um. Na experiência mútua do olhar estabelece-se uma troca de informações que não necessita, num primeiro momento, passar pelo verbal, isto é resultante da linguagem subjetiva criada com o olhar.

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? (HILST, 2008, p. 375)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 653), o olhar é o instrumento das ordens interiores: “ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime.” Para o Verdugo o olhar do Homem não só dilacera seu interior, também dificulta que haja um olhar de volta. Através do olhar o condenado traz o carrasco para sua intimidade, entendida aqui como uma relação de reconstrução de valores a favor da vida, situados numa perspectiva de liberdade. Ao comparar o olhar do condenado com o de um animal, o Verdugo aproxima duas imagens – homem e cavalo – com o intuito de encontrar um elo que possa mensurar que tipo de olhar o Homem tem. A comparação feita é capital tanto é que a personagem prossegue, e insiste que o Filho corrobore com sua exposição.

VERDUGO (*para o Filho*): Mas você se lembra dos olhos do cavalo?
 FILHO: Eu me lembro, sim, pai, eu me lembro. (*pausa*)
 VERDUGO: Pois o homem tem às vezes aquele olho.
 FILHO: Então ele é bom, pai.

MULHER: Mas o que adianta vocês ficarem falando que ele é bom, se ele tem olhos de cavalo ou não? (*para o Filho*) O homem tem de morrer e é seu pai quem vai fazer o serviço. E vai ganhar bem desta vez. Vamos começar outra vida, tenho certeza. (HILST, 2008, p. 376)

Filho e Verdugo procuram nos olhos do cavalo o aporte necessário para acreditarem no Homem, pois se o olho dele corresponde ao do animal, então não há motivo para temer. Chevalier e Gheerbrant (1990) elaboram uma longa definição sobre o cavalo, posicionando o animal como parte de cultos, ou metamorfoseado em divindades, ou ainda, consubstanciado no homem, tornando-o ser híbrido. De acordo com os pesquisadores:

O cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. [...] conduzindo-o em direção à meta que se propôs alcançar; a noite, porém, quando é o cavaleiro que por sua vez se torna cego, o cavalo pode então torna-se vidente e guia. A partir daí, é ele que comanda, pois só ele é capaz de transpor impunemente as portas do mistério inacessível à razão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 203)

Nos olhos do cavalo o Verdugo tem o primeiro aprendizado que vai se concretizar na relação com o Homem: através do olhar pode-se encontrar um caminho para seguir. A Filha deixa isso claro ao dizer:

FILHA (*rindo*): Quem não se lembra? O cavalo não aguentava subir naquela ladeira. O dono do cavalo dava umas pauladas no focinho do coitado. (*ri. Para o irmão*) Aí você gritou: “se você é tão macho para bater em mim como bate nesse cavalo, eu corto o meu...” (*ri*) e pulou em cima do homem como um leão. O coitado fugiu feito doido. E o cavalo só podia te seguir, lógico. (*ri*) Até o cavalo compreendeu. Foi engraçado aquele dia. (HILST, 2008, p. 375)

A história narrada pela Filha exemplifica o código de fidelidade que se cria entre homem e cavalo, e do qual Chevalier e Gheerbrant apontam como relação dialética. O Filho salva o animal da surra que levava de seu dono, por isso é seguido pelo cavalo. O Verdugo registra esse olhar e agora tem a possibilidade de encontrar uma conexão, comparando-o aos olhos do Homem. É possível inferir, a partir disso, que as personagens de **O Verdugo**, apreendem o mundo através de um processo de conexão, o conhecer-se se estrutura por meio de símbolos, e a comparação é a forma didática que encontram para racionalizar os acontecimentos da vida. Porém, o caminho é inverso: antes de falar do animal, o Verdugo fala do olhar do Homem, neste caso, é preciso recorrer a algo do universo de todos os membros da família, que possa dar conta de uma significação satisfatória. Dos olhos do cavalo aos olhos do Homem existe não somente a capacidade física de enxergar o mundo; existe também a fixidez, a suspensão diante do que é observado, e isto intriga o Verdugo,

pois do mesmo modo que o animal fica parado registrando o mundo, o Homem também o faz, mas com o seguinte diferencial: o olhar da personagem inquirir zonas desconhecidas do Verdugo, esburacando-o na criação de desejos internos voltados para o auto conhecimento, que é o acontece com o Verdugo. Conhecimento de si que o leva à morte, pois olhar para dentro significa remodelar os valores.

Outra reflexão que podemos extrair da comparação que o Verdugo faz entre os olhos do cavalo e do Homem está no desenho físico dos rostos tanto do animal quando do condenado. Os olhos do cavalo ficam em lado opostos, e por isso captam o ambiente de forma abrangente, a aerodinâmica do corpo do animal contribui para tal capacidade. No homem os olhos ficam na frente do rosto, e isto sugere a postura de um olhar que se lança para frente, para o horizonte; se o homem precisa olhar para os lados, o corpo executa movimentos que possam favorecer tal ação. O Homem possui olhos de cavalo, ele consegue ter uma visão do todo que é a vida; a personagem é um ser evoluído diante do mundo oprimido a envolver o Verdugo, sua família e os Cidadãos dessa vila localizada “em algum lugar triste do mundo”. Se os olhos do cavalo podem ver além do que está à frente, os do Homem igualmente cumprem essa habilidade, sendo profundo, inquietante e desmistificador.

MULHER (*interrompe*): Posso oferecer alguma coisa?

JUIZ JOVEM: Não, não, temos um pouco de pressa. Ainda não fomos para nossas casas. Nem pudemos tirar essa roupa. (*olha para a toga*)

FILHA (*fazendo a mulherzinha para o Juiz Jovem*): É bonita essa roupa.

JUIZ JOVEM: É pesada.

FILHA: Mas é bonita.

JUIZ VELHO (*para a Filha*): Então vai se casar.

FILHA: Acho que sim (*olha para o Noivo*) não é? (*olha para o Juiz Jovem. Sorri. Os juízes sorriem. Pausa*)

JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem de morrer.

MULHER: Sabemos, lógico. Tem de morrer. (HILST, 2008, p. 378)

Adauto Novaes (1988, p. 9), no ensaio “De olhos vendados”, afirma: “O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver.” A cena descrita acima trata da visita dos juízes à casa do Verdugo com o objetivo de acertar os detalhes da execução do Homem. É desenhado o seguinte movimento: o Juiz Jovem olha para sua toga, a Filha observa e instantaneamente elogia, depois a personagem esquadrinha o Noivo devolvendo esse olhar aos juízes. A Filha usa do olhar para marcar os espaços de poder existentes. Dizer que a toga do Juiz Jovem é bonita equivale a desejar fazer parte do mesmo espaço simbólico ocupado pelo representante da lei. A resposta do Juiz é aguda: ao falar do peso, a personagem mostra que não é para qualquer pessoa o uso da toga. Como se fosse necessário ser eleito para usar tal roupa. Podemos pensar a Filha como um ser desejante, sempre à procura do

material. Adiante, Novaes diz: O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. (1988, p.10) O olhar da Filha para as vestes do Juiz é intenso, uma vez que o elogio é quase um pedido de permissão para que ela se mimetize naquilo que o juiz usa, ou seja, o olhar da Filha não é só contemplação, é desejo, e isso resulta numa obediência cega ao poder orquestrado pelos juízes.

Silêncio constrangedor. Todos olham fixamente para o Verdugo, e de repente o juiz parece que vai falar, mas o Verdugo o interrompe.

VERDUGO (*objetivo*): Eu não estou preparado.

Os juízes entreolham-se. Examinam atentamente o Verdugo.

JUIZ JOVEM: Mas não é essa a sua profissão?

JUIZ VELHO: Não é o seu dever? Cumprir a lei? (HILST, 2008, p. 382)

Agora o olhar funciona como o condicionante para que sejam ditas as coisas que geram os impasses na trama. Todos pousam os olhos no Verdugo; a personagem é o centro da cena. A tensão é tamanha que a rubrica qualifica o silêncio: ele passa a ser entidade ou recurso também, que tem por função gerar o constrangimento. É possível perceber também a existência de inúmeros interditos entre as personagens, “o juiz parece que vai falar, mas o Verdugo o interrompe”, a indicação da rubrica mostra que personagens temem o que vai ser dito pelo carrasco. Com a negativa do Verdugo os juízes se voltam para um olhar mútuo que objetiva elaboração, os juízes, afinados nos interesses, planejam o que vão dizer a seguir.

Marilena Chauí (1988, p. 35) no ensaio “Janela da alma, espelho do mundo”, expõe: “Quem olha, olha de algum lugar [...] Por isso sua prática não é apenas vigiar e espiar, mas significa, ainda refletir, ponderar, considerar e julgar”. Na cena acima os juízes miram o Verdugo atentamente, porém não é um olhar desprovido, é sobretudo dotado de poder ideológico tão sofisticado que não necessita de apelos automáticos. O pensamento de Chauí é esclarecedor neste aspecto, mesmo calados os juízes não deixam censurar e castrar a fala do Verdugo, reforçando o desprezo do carrasco diante do poder exercido. A resposta das personagens com relação à negativa do carrasco é perfeita, pois toca em três aspectos fulcrais da vida da personagem: a profissão, o dever e a lei; instâncias que partem do particular para o geral. A profissão é o próprio Verdugo (o fato de não ter um nome próprio endossa isso); o dever estaria um nível acima da personagem, seria a redoma a legitimá-lo na maquinaria opressiva na qual faz parte; e a lei, representa o inalcançável, o espaço complexo em que o Verdugo compreende apenas o parcial, ou seja, o prático. Deste modo, os olhares entre os juízes evocam uma coesão que tem por único objetivo coagir, manipular e dominar.

JUIZ VELHO (*para o casal de noivos*): Vocês pensam em fazer uma casa aqui na vila?

FILHA (*sorrindo*): Nem sei (*olhando para o Noivo e para o Juiz jovem*) Nem sei.

JUIZ JOVEM (*sorrindo para a Filha*): Eu tenho alguns terrenos muito bons. Junto à praça. (*olha para o Noivo também*) Se quiserem, podem falar comigo depois de amanhã. (*olha para a Filha. Sorri mais aberto*) Podemos combinar.
 NOIVO (*para a noiva*): Combina sim. (*para o juiz*) Ela vai, ela vai.
 FILHA (*para o juiz. Sorri*): Depois de amanhã. (*para a mãe. Contente*) Mãe, agente vai ter tudo. (HILST, 2008, p. 385)

O olhar desejante da Filha serve de apoio para sustentar a manipulação dos juízes. Mais uma vez as personagens jogam com as necessidades daqueles que estão em torno do Verdugo, pois o objetivo no fim das contas é convencê-lo a cumprir a ordem de execução do Homem. Há um jogo de dissimulação latente na cena, a Filha sorri para o Noivo e o Juiz Jovem, em ambos o olhar da personagem tem significações distintas. Para o Noivo, representa uma indecisão que vai ter eco nos juízes. O Juiz Velho fala da construção da casa, logo a resposta da Filha: nem sei / nem sei, combina esperteza e insinuação que torna-se promissora com a proposta do Juiz Jovem ao falar dos terrenos próximos à praça. O olhar do Juiz Jovem para a Filha é tão comprometedor que chega a sugerir uma possível clima de sedução entre as personagens. É a Filha que negocia o acerto do terreno com o Juiz Jovem, essa quebra do patriarcado familiar é uma marca das personagens femininas do texto. No entanto, a cena é uma preparação minuciosa para a seguinte, no qual o olhar do Verdugo é desafiado pela Mulher.

FILHO (*seco*): Depende do pai. Ele ainda não respondeu.
Todos olham para o Verdugo. Pausa tensa.
 MULHER (*para o Verdugo*): Você não vai fazer? (*pausa*) Hein? (*pausa*) Pois eu faço.
 VERDUGO (*encarando-a*): Faz o quê, mulher?
 MULHER (*para o Verdugo, encarando-o*): Se você não fizer o que eles mandam, eu faço.
 FILHO (*enojado*): A mãe faz o serviço do pai? Vai matar o homem?
 MULHER: Matar o homem... Que jeito de falar. Eu quero que as Excelências saibam que eu posso cumprir a lei. (HILST, 2008, p.385)

A rubrica: todos olham para o Verdugo. Pausa tensa; indica que agora espera-se do carrasco uma decisão. Depois do acordo realizado entre os juízes e a Filha toda a pressão do momento é condensada no executor, é a personagem o interesse último dos juízes neste instante. No texto *Fenomenologia do olhar*, Alfredo Bosi (1988, p. 77) diz que o olhar, “*exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva.*” O Verdugo sabe que tipo de resposta os juízes esperam dele, pois a linguagem desenvolvida ao longo de tantas outras execuções tornou para os juízes a identidade do carrasco. É interessante o fato de todas as outras personagens olharem para o Verdugo, e não o reconhecerem, salvo o Filho, na totalidade esperada. Adiante Bosi arremata: a percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais

prenhe de significações. (p. 77), por isso na cena o olhar do Verdugo é captado pelos demais e ampliado numa rede de tensões, é dificultoso para as outras personagens fazer uma leitura do que pode ser dito pelo Verdugo, se nem ele reconhecer-se mais assim. É o olhar impreciso do Verdugo que gesta a fala da Mulher, disposta a matar o Homem.

Os juízes entreolham-se, refletem, caminham etc.

JUIZ JOVEM (*para a Mulher, objetivo*): A senhora acha que pode fazer o serviço?

MULHER (*olha para o marido, para o filho, hesita um pouco, mas olha em seguida para a filha e resolve*): Posso, muito bem até.

VERDUGO (*muito emocionado*): Mulher, não fala assim. Você não vai fazer nada.

MULHER (*exaltada*): Não vou fazer? Eu não tenho medo de você. Eu é que sei... Entra ano, sai ano, é sempre esse desassossego de não saber o que vai ser de nós. (*olha para os juízes*). Deviam pagar melhor os verdugos, sem eles a vida não fica fácil nem para Vossas Excelências. Sem os verdugos não há segurança. (*para o marido, suplicante*) Homem, pensa no teu filho também...

FILHO: Não me mete nisso, mãe, eu penso como o pai. (HILST, 2008, p. 388)

A determinação que falta no Verdugo transborda na Mulher, e os juízes aproveitam-se disso. O entreolhar, refletir e caminhar soa mais como estratégia de suspensão da cena. Os juízes querem o Homem morto de qualquer forma e estão dispostos a fazer qualquer coisa, a morte do Verdugo e do Homem cometida pelos Cidadãos comprova isso. Mais importante que os olhares mútuos dos juízes é o esquadramento visual que a Mulher faz de sua família, antes de responder às autoridades. De acordo com a rubrica, o olhar da personagem pousa primeiro no Verdugo e no Filho, e hesita, somente ao focalizar a Filha a Mulher sente segurança para se pronunciar. A hesitação como parênteses, significa um momento de parada, de reflexão, de análise dos prós os contras do que está prestes a ser dito. Assim é no olhar da Filha que a mãe recebe a cumplicidade necessária para seguir adiante.

Leyla Perrone-Moisés (1988, p. 327), no ensaio “Pensar é estar doente dos olhos”, inicia o texto com o seguinte pensamento: “cada pessoa é um olhar lançado no mundo e um objeto visível ao olhar do mundo. Cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros. A partir das considerações de Perrone-Moisés, podemos inferir que o olhar da Mulher diante do Verdugo, Filho e Filha torna-se tripartido, pois cada uma das personagens observadas possui uma ideia particular da Mulher. É como se nesse olhar aparentemente dividido houvesse a existência de três mulheres, digladiando-se num jogo de consciências instantâneas, que organizadas resultam num grito de protesto, não à toa a Mulher exalta-se e justifica sua concordância para matar o Homem, colocando como motivo principal a vida que levam, a insegurança e o medo do amanhã. Assim, o olhar da Filha é o que mais se encaixa com o da mãe, além do feminino em si, existe também os interesses: com a morte

do Homem a Filha terá um terreno junto à praça, e esse já é um grande motivo a unificar consciência da Mulher, solapada pelo desejo de ser mais no mundo.

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): O senhor já verificou tudo? A altura, o peso do homem?

O Verdugo olha para o filho e depois para o juiz. Confirma com a cabeça.

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Quer dizer que lá está tudo preparado? Lá na praça?

VERDUGO: Sim... mas... o que os senhores vão fazer?

MULHER: Vão fazer o que é preciso. (HILST, 2008, p. 392)

O Verdugo é uma personagem que sofre no silêncio, mergulhado nas próprias angústias, receoso da expressão verbal, a personagem apenas “confirma com a cabeça”, em resposta a pergunta do Juiz Velho. Ao olhar para o Filho, a personagem se confirma impotente diante de toda a estrutura – material e simbólica – destinada a matar o Homem. Confirmar com um movimento de cabeça é a forma que o Verdugo encontra para dizer ao Filho que eles estão sozinhos na crença de que o Homem é inocente. O Juiz Velho é audaz nos questionamentos, obrigando o Verdugo a dizer: “Sim”, mas a confirmação neste caso é protesto, é indignação com a perseguição instaurada, que tem como foco: executar o Homem. “O olhar pensa; é a visão feita interrogação.” (p. 347), o pensamento de Sérgio Cardoso atribui ao olhar a capacidade de ser mais do que o registro do ambiente. O verdugo de Hilst insere no seu olhar todas as tribulações internas que passa. A personagem é reservada diante do mundo, ela observa apenas; e ao fazê-lo não só registra, também permanece num estado de processamento, de reflexão, a gerir as ações posteriores, em favor da vida, é claro.

A seguir, destacamos três momentos em que é através do olhar, as personagens hilstianas vivenciam, com intensidade o conflito central.

O primeiro:

A Filha fica imóvel olhando para o pai.

VERDUGO (*para a Mulher, com enorme espanto*): O quê

MULHER (*para a Filha, voz de comando com violência*): Traz o capuz.

A Filha entra correndo no quarto.

VERDUGO (*para a Mulher. Como se visse a Mulher pela primeira vez*): Você tem coragem! Você tem coragem de enganar o povo! O verdugo sou eu.

MULHER (*para o Verdugo*): Cala a boca. Eu sei o que faço.

VERDUGO (*irado, mas com a voz baixa*): A mulher me manda calar a boca! (*a Filha volta nesse instante com o capuz preto nas mãos, mas pára, vendo a fisionomia terrível do pai*) Calar a boca! (*investe contra a mulher*) Sua porca! (*começa a esbofeteá-la*) Miserável! (HILST, 2008, p. 396)

O segundo:

FILHO: Mãe, não vai. Eu nunca mais te olho na cara.

MULHER: Não é preciso que me olhem na cara. Quando muito o que vocês descobrem é se alguém tem olho de cavalo. Eu tenho olho de gente. (*aproxima-se do Filho*) De gente. (*pausa*) Vocês vão me agradecer depois. Me agradecer.

JUIZ JOVEM: Vamos andando.

CARCEREIRO: Eles estão bem amarrados. (HILST, 2008, p. 400)

E o terceiro:

CIDADÃO (*para os juízes*): A gente recebe o dinheiro logo?

JUIZ JOVEM: Assim que o homem morrer.

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)

As três cenas estão balizadas em momentos cruciais da história. Em todas, o olhar se configura fator desencadeador do que vem a seguir, e mais, é através dele que as personagens deixam transbordar o que há de mais profundo na persona, e que, por obra da coerção social tentam esconder em camadas inferiores. É por meio do olhar que ocorrem ou não as revelações da trama. Vejamos cada caso especificamente:

No primeiro quadro temos o momento da inversão de poderes entre o Verdugo e a Mulher, que passa de dona de casa à mulher-verdugo. Os olhares aqui são componentes do ritual erguido pela luta sobre a posse do capuz. Há um enfrentamento das figuras femininas e masculinas, entre o Verdugo e a Mulher estabelece-se uma disputa que encontra lugar primeiro no social – ele é o provedor; é quem coloca comida em casa, – depois no corporal – o Verdugo esbofeteia a esposa com o intuito de impedir a usurpação cometida por ela. Após sair do quarto com o capuz e encontrar o pai, a Filha estremece diante da carranca impressa nas feições da personagem.

O olhar do Verdugo sofre uma profunda transformação nesse momento, a ausência que a personagem aparentava conservar, aqui, dá espaço a um ser desconhecido para os demais familiares. A imagem é bastante comunicativa: a Filha tem nas mãos o capuz que esconde o rosto, o olhar do pai, quando mata. Tirar isso do Verdugo é como invocar a face oculta da personagem, a persona escondida sob o capuz. No carrasco, a usurpação, faz com que ele reelabore a percepção que tem da Mulher, a rubrica indica: “como se visse a Mulher pela primeira vez”. O Verdugo perde por completo o jeito que tinha de observar o mundo, e passa agora, a verbalizar não só no olhar as demandas que o atormentam a subjetividade.

O segundo quadro é marcado por críticas da Mulher ao Verdugo e o Filho. Segundo a personagem, as figuras masculinas, encantadas por utopias distantes do mundo real, ficam impossibilitadas de olhar o verdadeiro, o necessário para sobreviver na realidade que são parte. O ponto emblemático da personagem na cena é o seguinte: “Eu tenho olho de gente. De gente”, a afirmação da Mulher distancia o Filho e o Verdugo do seu projeto pessoal, que ao ser justificado nas necessidades da família perde-se numa cegueira inflamada pelo poder concedido a ela, através do pacto feito com os juizes: a morte do Homem resultaria doze ou treze milhões para a família; no ensaio intitulado, “Masculino/feminino: O olhar da sedução” Maria Rita Kehl (1988, p. 413), afirma: o poder que a mãe, e depois todos os outros, detém sobre o bebê – e depois sobre o adulto – é o de saber dele *a partir de fora*, poder dizer sobre ele coisas que ele desconhece, ver nele o que ele não vê. A determinação com que a matriarca de **O Verdugo** age frente aos problemas evidencia uma personagem que procura ter o domínio de todos os ambientes. O papel social de mãe e dona de casa é desimportante para a personagem, pois numa medida diferente representa também um capuz no qual o sistema a obriga a utilizar cotidianamente. Matar o Homem é a oportunidade que a Mulher tem de por em prática a dureza com que é moldada, uma vez que a personagem consegue fazer leituras dos que estão no seu entorno, principalmente o Filho e o Verdugo, personagens que se contrapõem às ideias da mãe.

“O homem é bom gente. Olhem pra ele.” (p. 421). A fala do Verdugo é o ponto máximo do terceiro quadro. Aqui o olhar configura-se num anti-olhar. Mediante a possibilidade de que o Homem seja reconhecido pelos Cidadãos, o Verdugo sobe no patíbulo e clama para que o povo veja o olhar do condenado sob o capuz. A iniciativa do carrasco é ignorada pelos populares, aí reside a ideia do anti-olhar, a coletividade nega e expurga o desconhecido, o estrangeiro. Fábio Landa (1988, p. 427), no texto Olhar-Louco, diz: “O indivíduo é um que conhece e também um outro que não conhece e do qual nada pode saber.”. O esforço do Verdugo para que o Homem seja reconhecido através olhar, gera a indiferença dos Cidadãos, e tal movimento, como uma aura atinge o Verdugo. As duas personagens são invisíveis para o povo, a enxergar somente a matéria, os corpos que irão dar fim.

Quanto mais se fala do olhar, mais a morte aproxima-se do Verdugo e do Homem:

O Verdugo olha desesperadamente ao redor, como se procurasse alguém.

MULHER (*para o Verdugo*): Homem, agora é demais. Deixa eles fazerem o que é preciso. Você tem a mim e a seus filhos. Deixa o homem morrer a morte dele.

CIDADÃO 2 (*para o Verdugo*): Ah, vá lá, faz logo o teu dever. (HILST, 2008, p. 423)

[...]

CIDADÃO 6 (*para o Verdugo*): Faz logo o serviço, anda.

CIDADÃOS (*todos juntos*): Vai, vai, vai.

VERDUGO (*ajoelhando-se*): Pelo amor de Deus, não matem o homem. Olhem, eu posso explicar... ele apertou a minha mão... quando...

CIDADÃO 5: Ah, sai daí, essa não.

Risos.

VERDUGO (*Completamente emocionado e frágil*): Ele tem os olhos de um cavalo que um dia... um cavalo...

CIDADÃO 2: Chi... o homem ta ruim da bola.

O filho do Verdugo abaixa a cabeça, parece chorar.

CIDADÃO 3: Ele gamou pelos olhos do outro. (HILST, 2008, p. 425 – 426)

As cenas traduzem a angústia do Verdugo com os rumos da execução, agora decididos pelo povo. Diante do alvoroço formado pelos Cidadãos, Verdugo e Homem estão relegados à decisão da maioria. O povo entende que o Verdugo não será capaz de executar o condenado, tanto que é que apelam para um riso mórbido a desmoralizar o carrasco. Chama-nos a atenção as rubricas: O Verdugo olha desesperadamente ao redor, como se procurasse alguém / O filho do Verdugo abaixa a cabeça, parece chorar; ambas as indicações mostram as personagens em busca de um apoio. O Verdugo procura um olhar que possa somar-se ao dele, que possa ser um liame entre ele no patíbulo e os que estão ao redor, alvoroçados com a oportunidade de ganhar dinheiro, e de quebra executar coletivamente, pois isso é prazer, é também fetiche: dinheiro e morte. Enquanto o Verdugo procura no povo algum comensal, o Filho chora, a ação prenuncia a morte, não é um choro de alívio, pelo contrário, representa a impossibilidade de triunfo sobre a Lei, a impossibilidade de a vida prevalecer.

O olhar para as personagens de **O Verdugo**, ocupa mais do que marcações de cena, estados de espíritos das personagens, jeitos e trejeitos de ser no diálogo com o outro. Quando se olham as personagens estão numa constante luta para entender quem são, escolhendo lados em que acreditam residir a verdade. Nesta peça o olhar imprime força às personagens, às voltas de um conflito em que ora precisa usar dissimulação, ora verdade, num sentido de presença atuante em meio aos percalços que se apresentam à medida que a trama ganha corpo.

O olhar pode ser um infortúnio para as personagens de **O Verdugo**. Neste sentido trazemos Marilena Chauí (1988) a fim de dar um desfecho a este item, segundo a filósofa:

O olhar sempre foi considerado perigoso: as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de si mesmo; Édipo cegando-se para ver o que, vidente, não podia enxergar; Perseu defendendo-se de Medusa forçando-a a olhar-se. Os índios, recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela e nele depositarem o olhar. (CHAUÍ, 1988, p. 33)

Na ânsia por resolver as demandas pessoais, cada personagem de **O Verdugo** buscava uma única coisa: o próprio olhar, desfocado ou muitas vezes incinerado numa sociedade que tem o máximo prazer em pasteurizar as subjetividades dos que lutam contra ou a favor dela.

CAPÍTULO III

O Rato no Muro: Seres distorcidos sob o poder

SUPERIORA: Afaste-se daí.

IRMÃ B: Vim ver os girassóis.

SUPERIORA: Mas não há girassóis.

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

SUPERIORA: Isso não é o seu trabalho.

IRMÃ B: Mesmo assim, o que é que tem, Madre? Sempre gostei tanto de ajudar.

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

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

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

IRMÃ B: E isso teria muita importância, Madre?

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

(Hilda Hilst, O rato no muro)

O ato é descomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder.

(Michel Foucault, Vigiar e Punir)

3. Introdução

O Rato no Muro (1967) é construído de forma complexa. A história não segue uma corrente de acontecimentos conflitantes, como é o caso de **O Verdugo** (1969). Em **O Rato no Muro**, porém, Hilda Hilst cria personagens enclausuradas numa espécie de convento, enredadas por uma rotina orquestrada pela Madre Superiora, personagem ditatorial a modular as ações das outras personagens somadas num total de nove freiras, nomeadas com as letras do alfabeto A, B, C, D, E, F, G, H E e I. A busca pela liberdade é o tema recorrente no texto, exposto principalmente nas falas da irmã H, personagem que, ao representar a angústia de ser, insere-se na condição de heroína, e que através de reflexões poético – filosóficas intenta transpor as barreiras criadas pelo sistema opressor, no texto apresentado sob a forma de um muro que impede as irmãs de ter contato com o mundo exterior.

Na descrição das personagens de **O Rato no Muro**, Hilda Hilst é sucinta: “a irmã A tem olhos arregalados; a irmã C tem manchas de sangue na roupa; a irmã G é muito velha. Come o tempo inteiro. mastiga; e a irmã I é irmã de sangue da irmã H.” Essas características são fundamentais para uma possível compreensão da trama, pois o texto, ao se desvelar por meio de imagens poéticas, cria vastas possibilidades de interpretação, e que somadas com as descrições das personagens resulta num mosaico coeso e visceral. As personagens, mesmo sem ter uma identidade definida a princípio, ao longo dos diálogos se revelam umas às outras paulatinamente, uma vez que o ambiente do convento propicia tais alargamentos nas relações que se estabelecem entre elas. Sujeitas às ordens da Madre Superiora, as irmãs vivem sob um cotidiano marcado de obrigações, penitências e confissões.

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom mais agudo, tensão crescente*): Alegrai-vos, para que nós nos esqueçamos de todas as nossas culpas.

SUPERIORA: São muitas?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantante, destacando as sílabas*): Muitíssimas.

SUPERIORA (*tom objetivo e severo*): Quantas?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom ainda cantante mas separando as sílabas no ritmo de um relógio*) Tan... tas. Tan... tas. Tan... tas. (HILST, 2008, p. 105)

O início da trama acontece quando as personagens confessam suas culpas coletivamente perante a Superiora. Cada uma das freiras deve expor alguma falha. O tom uníssono uniformiza a intenção do perdão, e o cantar as coloca num estado de transe guiado pela Superiora. No convento as freiras vivem uma vida de regras, e qualquer acontecimento extra cresce entre as irmãs, tornando-se fonte de reflexões para os acontecimentos seguintes. O enredo de **O Rato no Muro** é marcado principalmente pela opressão da Superiora e a inquietação da irmã H perante a realidade que a oprime.

3.1 Freiras e Ratos: sujeitos incompletos de A a I

As freiras de **O Rato no Muro** são personagens marcadas por movimentos de corrosão identitária empreendidos pela Superiora, que objetiva pulverizar possíveis indícios de particularidade, mudanças de hábitos ou pensamentos à revelia das condições e limites impostos pela opressão da qual são alvos. Salvo irmã H, que possui o gérmen da liberdade, as outras personagens encaram o regime contendo e/ou reprimindo as pulsões do cotidiano; Exemplo disso é a irmã G, a comilona cuja a necessidade de comer constantemente marca a personagem.

Na primeira cena, as freiras respondem aos questionamentos da Superiora num coro cantante e contemplativo, pois estão pedindo perdão pelas falhas cometidas no dia a dia, e isto desde já manifesta a compressão da individualidade de cada uma.

AS NOVE FREIRAS JUNTAS: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um (*pausa*)

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom salmódico*): De todas as nossas culpas, perdoai-nos. De todas as nossas culpas, salvai-nos. De todas as nossas culpas, esquecei-vos.

SUPERIORA (*tom objetivo e severo*): Hein? Como disseram?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantando e agudo, em tensão crescente*): Tentai esquecer-vos, Senhor. De todas as nossas culpas, entristecei-vos. (HILST, 2008, p. 105)

As personagens são marcadas pela unicidade, e reverberam essa unicidade num coro de mesma tensão vocal. Não temos diferenciação nas falas das personagens; todas estão imersas numa simbiose formada de culpa e servidão, o que alimenta o poder da Superiora. Há três movimentos distintos na cena: primeiro, as irmãs professam a afirmação voltada para unificação de todos os olhares, de todos os rostos; num segundo movimento, há a situação de confissão, e por último, o de opressão.

É interessante a preocupação da dramaturga com a força do rosto. Em **O Verdugo** temos a cena em que a Mulher diz: Todo mundo só tem um rosto. Contrapondo a fala do marido sobre o olhar diferenciado do Homem. – a afirmação parte do plural ‘Nós somos’ para o singular ‘Um’, ou seja, toda voz neste espaço tem por função nivelar-se a tal ponto que não se reconheça mais a multiplicidade de tons existentes, pois só o que importa é a profissão de fé emitida por todas elas, mas que seja ouvida por quem está acima, como uma única resposta.

Depois, as personagens se colocam numa situação de confissão, pedindo perdão de todas as culpas. A palavra, ‘esquecei-vos’ nos chama a atenção porque ao encerrar a sentença entoada de forma salmódica ela chama a fala da Superiora: “Hein? Como disseram?”, a junção da fala das

freiras com a resposta – pergunta da Superiora sugere um movimento, ciclo que não é só uma inquirição. A irmã Superiora, ao exigir clareza no canto das freiras, intenta promover um processo de internalização da obediência das personagens, tornando-as meras repetidoras de códigos em forma de orações, que tem por objetivo manter a aprendizagem constante, que tem dois polos: opressor e oprimido. A fala “Hein? Como disseram?” é ainda o desejo da irmã Superiora de ver o clamor das outras irmãs um tom acima, de modo que quanto mais clamor evoquem, menos os ouvidos da opressora ouvirão.

E terceiro, se na primeira parte da cena as freiras terminam com o “esquecei-vos” que é intercalado pelo “Hein? Como disseram?”, agora a segunda parte da confissão é finalizada com a palavra ‘entristecei-vos’. É perceptível um encadeamento das ideias, e a fala da Superiora a dividir os dois momentos, no fim das contas soma as duas intenções: A de educar através do medo e infundir nas personagens o sentimento de culpa. Ao dizer: “Tentai esquecer-vos, Senhor. De todas as nossas culpas, entristecei-vos.” forma a chave binária: esquecer-vos e entristecei-vos. Ambas as palavras dialogam com a pergunta da irmã Superiora, como opressora das outras irmãs, a personagem jamais permitirá que as irmãs esqueçam-se do pecado, do ônus que é existir e ter desejos. Seja por comida, como é o caso de irmã G; seja por liberdade, caso da irmã H.

SUPERIORA: Hein? Como disseram?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom mais agudo, tensão crescente*): Alegrai-vos, para que nós nos esqueçamos de todas as nossas culpas.

SUPERIORA: São muitas?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantante, destacando as sílabas*): Muitíssimas.

SUPERIORA (*tom objetivo e severo*): Quantas?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom ainda cantante mas separando as sílabas no ritmo de um relógio*) Tan... tas. Tan... tas. Tan... tas. (HILST, 2008, p. 105)

O final da cena traz a ideia de tempo, a reafirmar a condição em que estão envoltas as personagens. Como mantra, a repetição dividida silabicamente “Tan... tas” sugere que as irmãs de tanto repetir o mesmo ritual todos os dias, perderam a noção do tempo, afinal os pecados de cada uma, somados resultam no superlativo ‘muitíssimas’. São tantos pecados que a noção de tempo no convento possibilita sintetizar o momento com uma palavra repetida, a imprimir a força que o ritual de penitência exige.

O mundo das freiras em **O Rato no Muro** é marcado por pausas, reticências e silêncios. A trama é iniciada com as vozes das personagens como um único coro, como pede a rubrica: as nove freiras juntas, desde o início é um indicador de como a Superiora deseja que o sistema prossiga no convento, esse mundo marcado pela interioridade e a consolidação de valores bastante específicos,

uma vez que as freiras estão sob a tutela da instituição religiosa. Por isso, as irmãs devem manter-se com um único rosto voltado para as ordens da Irmã Superiora, representante legal dos interesses da igreja.

Elza Vincenzo (1992) ao comparar **O Rato no Muro** com **A Possessa**, também de Hilda Hilst, afirma:

Se em *A Possessa* há ainda uma fábula que pode ser narrada, apesar de tudo, em *O Rato no Muro*, tal possibilidade praticamente desaparece. O que se poderia pensar como *ação* está reduzido, nesta peça, ao não acontecer. Se alguma coisa *houve*, foi num vago *antes*, não determinado. E essa ausência de acontecimentos contribui para criar o clima de distanciamento do mundo, que é próprio da peça. (VINCENZO, 1992, p. 42 – 43)

A afirmação de Vincenzo é esclarecedora no sentido de que estamos lidando com um texto plasmado de imagens poéticas, que por sua vez, possibilita amplas interpretações a partir dos elementos presentes na trama. Adiante a pesquisadora endossa sua argumentação ao afirmar que

os acontecimentos do cotidiano assumem significações e são pontos de partida para alargamentos poéticos: um gato que morre, um pássaro que pousa na janela, um rato que tenta desesperado escalar um muro agarrado à rugosidade da pedra – imagem das próprias freiras confinadas – estão plenos de ressonância. (VINCENZO, 1992, p. 43 – 44)

A inexistência de nomes próprios para as irmãs evidencia essa busca de Hilda Hilst por colocar suas personagens em dimensões além do alcance interpretativo que se pode ter de imediato. Ao nomeá-las com letras do alfabeto, a dramaturga permite que suas personagens fiquem amplas, assim, uma irmã A, por exemplo, pode ser a inicial de Alberta, Alana, Alma, Amanda, e assim sucessivamente, como também a irmã H pode ser o fio condutor de Hilda, Helena, Hermógenes, Humberto e etc. O fato de as irmãs não terem um nome próprio que pudesse identificá-las de imediato, denuncia esse alargamento que Hilst procurar dar as suas personagens, principalmente aquelas que estão sob a vigia de alguma entidade opressora.

A peça não explica ou expõe de forma clara os acontecimentos, porém, forma-se uma rede de imagens poéticas, que, cruzadas impossibilitam apurar uma causa geral para a problemática a envolver as personagens, especialmente irmã H, que conserva um desejo brusco pela liberdade.

IRMÃ G (*muito velha*): Ah, não sei, não sei. Vivi pensando em comer, como sempre. É uma coisa do meu ventre. É doença.
SUPERIORA: É culpa. É culpa. Irmã H. (HILST, 1967, p. 107)
[...]
IRMÃ G: Irmangá! Irmangá!
IRMÃ H: Sim, estou aqui.

IRMÃ G: Pobrezinha! Sabe, eu pensei se a senhora não teria por acaso uma rosquinha... Ah, irmã I, a senhora também está, eu compreendo, quer ajudar a Irmãzinha, não é? Não direi nada, nada, pode ficar sossegada, mas não tem uma rosquinha? Tenho tanta fome. (HILST, 2008, p. 113)

As personagens de **O Rato no Muro** buscam completar a vida através de comportamentos que visem sanar as fissuras que o claustro gera em cada uma delas. O comer ininterrupto de irmã G situa a personagem num plano bastante curioso: como religiosa consagrada, a personagem subverte aquilo que é mais comum quando se pensa no arquétipo da freira, levando em conta a frase bíblica: “não só de pão viverás o homem, mas da palavra de Deus”. No entanto, nesta personagem, o comer representa mais que um vício, representa a procura por si mesma, uma vez que a freira é a mais velha do convento, e por isso, sabe que as inquietações de irmã H com o tema da liberdade, um dia, já foram também dela. Porém, presa ao sistema, irmã G encontra no mastigar incessante seu Deus, ligado ao humano, às vísceras, àquilo que está próximo do homem, e que, além de saciar, gera um ciclo ininterrupto, pois ao longo de toda a trama irmã G procura comida, vê comida. O olhar de irmã G não observa a realidade, ela mastiga e rumina, e a partir disso infere suas opiniões entre as outras freiras.

Adiante no relato de irmã A temos exposto o desejo da personagem pela luz:

IRMÃ A: A senhora me compreende bem. Não sei se é a memória que nos confunde, mas havia tanta luz onde eu nasci. Não sei se era tanta, tanta luz, porque depois... *(olha cautelosa para os lados)* deles, o que nós vemos ainda é luz? Primeiro me vêm à lembrança certas águas... o rio, o rio enorme da infância. Um sol que cegava a todos. A mim, não. E muitos diziam: só ela é que não põe a mão sobre os olhos, um dia certamente ficará cega. Mas isso não aconteceu. Vejo perfeitamente, só que à noite os olhos doem. Eles precisam da luz do sol, e por isso, para não incomodá-los, fico assim de olhos bem abertos... sempre há alguma luz ao redor, não é mesmo? (HILST, 2008, p. 116)

O monólogo da irmã A remonta um passado em que a personagem tinha a luz, o sol, como referenciais. Tratando-se de uma memória, a personagem tem consciência das armadilhas desse ato de rememorar o antes, e aí se estabelece um jogo crucial: esse passado mostra a irmã antes de ser freira, antes de estar no espaço demarcado do convento. Neste lugar primevo nas memórias de irmã A, sol e água são dois elementos essenciais. Ao dizer: ‘primeiro me vêm à lembrança certas águas... o rio enorme da infância’, a afirmação sugere um tempo em que a infância, como uma idade tenra, se fazia água, ou seja, a vida escorria em abundância durante esse período. Não havia muros que delimitassem as águas que irmã A relaciona com a vida, e que pode representar o ventre materno a trazer conforto, segurança e paz. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 15), as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação,

centro de regenerescência.” Para irmã A, o que mais importa é lembrar do ‘rio enorme da infância’ como fonte de vida, agora perdida em memórias confusas nas quais a personagem tenta agarrar-se.

A seguir a personagem fala do sol, “um sol que cegava a todos. A mim, não. E muitos diziam: só ela é que não põe a mão sobre os olhos, um dia certamente ficará cega.” Irmã A encara o sol, e a ação não lhe traz a cegueira ou vertigem resultante do ato. Porém, a relação da personagem é tão intensa com o elemento sol que gera o seguinte ônus: ‘Vejo perfeitamente, só que à noite os olhos doem. Eles precisam da luz do sol, e por isso, para não incomodá-los, fico assim de olhos bem abertos...’ Estar no convento e não perceber a luz, para a irmã A é uma dor vencida somente se a personagem permanecer constantemente de olhos abertos, tal qual um coruja, só que neste caso, atenta para o menor rastro de luz que possa ultrapassar o muro ou as paredes do convento. Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 837), afirmam: “se a luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é a inteligência cósmica, assim como o coração é, no ser, a sede da faculdade do conhecimento”. Ficar de olhos abertos para a personagem significa está em constante busca da parte que lhe falta: O conhecimento de si em um espaço que amputa as sensações, os sentimentos e as lembranças, como é o convento só é possível através da memória que se recompõe em flashes, e, por fragmentos.

A irmã B exemplifica o estilhaçamento em que todas estão mergulhadas. Em níveis diferentes, as personagens de **O Rato no Muro** constroem dois espaços representativos ao dizer: “Hoje eu olhei para baixo. Havia só terra e sombra. Eu me entristeci.” (p. 106) A terra é o destino final do corpo morto. A sombra gera o escurecimento da terra, daquilo que está dentro dela. A fala da irmã B motiva também pensar a terra e sombra como o próprio convento em que as freiras estão sob o comando sombrio e onipotente da Madre Superiora. Se existe o muro e, próximo deste, uma cerca que impeça as irmãs de terem contato com o mundo exterior, resta apenas olhar para baixo e perceber uma a imagem de si como sombra vivente no convento, tamanha a dilaceração empreendida pela Superiora, que faz com que as personagens não se reconheçam como sujeitos, distorcendo assim o olhar que elas possam ter de si, restando apenas a sombra, uma réstia de ser, e a terra, espaço do amanhã, da morte.

“Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.” (p. 107). A afirmação da irmã F atesta como cada personagem se coloca diante da opressão a degenerar suas respectivas personas. A carga poética da frase amplia o desejo das personagens em torna-se algo. Se a personagem tem ‘vontade de ser’, qual a percepção que tem de si? O “ser” é um estado, uma composição do sujeito formada de atributos, pensamentos, visões de mundo. Não ter acesso à possibilidade do devir pessoal significa viver numa espécie de limbo em que só é possível comunicar-se por meio da poesia ou de palavras e meias frases que tenham teor poético. De certa

forma a personagem tenta driblar o sistema isolando-se dele, ou quando se refere ao lugar procura trazer um elemento de fora para dar sentido à sua ideia, como: “Olhei o pássaro que pousou na janela.” Para irmã F estar atenta à presença do pássaro é ter consciência do pedaço que lhe foi amputada, da liberdade representada pelo pássaro.

As personagens de **O Rato no Muro** encontram pedaços de si em elementos exteriores a elas, mesmo estando circunscritas num espaço que as sufoca. Entretanto, na fala da irmã C, “Hoje eu olhei para dentro de mim. Havia sangue. Eu tive medo.” (p. 106) percebemos que esse conflito de perda e procura pela completude se torna visceral e comum a todas as personagens. A constatação da personagem mostra que estar no convento, num espaço religioso destinando a mulheres que se consagram à Deus, obedecendo aos mandos e desmandos da Igreja, instituição que se coloca interlocutora dos desígnios de deus na terra, ainda assim, elas não estão isoladas da condição humana. O sangue aqui se apresenta primeiro no campo físico, da vida, da movimentação que mantém o corpo atuante, depois passa para o simbólico. O medo da irmã C com a tomada de consciência de que ela é mais sangue, por isso mesmo, carne, osso e fluídos do que uma religiosa desprovida de tais aspectos transfere-se para as outras personagens na cena seguinte:

IRMÃ C (*gemendo*): Ai. Ai. Ai.

IRMÃ B: Meu Deus, ela está cheia de sangue.

TODAS JUNTAS: Sangue!

IRMÃ C: Estou sempre assim. É todos os dias a mesma coisa na hora da meditação e do castigo.

IRMÃ H: Não. O que a senhora diz é:

TODAS JUNTAS: Hoje olhei para dentro de mim. Havia sangue. Tive medo.

IRMÃ I: E, se é por dentro, como saberemos nós?

IRMÃ C: Mas é a mesma coisa. Então não vêm?

IRMÃ H: Imagine... as nossas coisas de dentro são tão complicadas.

IRMÃ A: Milhares de ramificações. (HILST, 2008, p 124)

Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 800) sublinham que: “o sangue é universalmente considerado o veículo da vida. [...] Às vezes, é até visto como o princípio da geração. [...] O sangue corresponde, ainda, ao calor, vital e corporal”. Na cena, a irmã C está suja de sangue, e isto assusta as outras personagens, mesmo sendo o sangue é um elemento comum a todas. Porém, na personagem C, o sangue ocupa o exterior e o interior, e mais, ele se derrama constantemente: ‘estou sempre assim. É todos os dias a mesma coisa na hora da meditação e do castigo.’ O sangue suja as vestes da irmã C, por isso marca a supremacia do humano sobre o campo ou espaço espiritual, e, nessa delimitação por vias biológicas, está o encontro das duas problemáticas a perturbar a personagem: o sangue está presente ‘na hora da meditação e do castigo’. Observemos que a personagem indica o sangue ser mais intenso no momento em que está praticando os ritos de

meditação – aproximar-se de Deus; e, do castigo – ação que visa punir as práticas que a afastam de Deus; para ambos os momentos, o sangue representa essa ânsia por se fazer livre até mesmo do corpo oprimido. Estar ensanguentada pode ser também um sinal de alerta para as outras personagens, ao ver o sangue nas roupas da irmã C, as irmãs I, H e A questionam se este sangue pode ser considerado comum a todas, se é possível conhecer a si por meio do sangue ou ainda, na complicação que há no interior de cada uma o sangue coloca-se através de muitas ramificações, ou seja, é impossível atribuir somente ao sangue explicações sobre o mundo cercado que estão vivendo. Se a irmã C o faz, é porque o único modo de ter consciência da vida que falta é dar vazão àquilo que é mais precioso para manutenção do corpo físico, o sangue é esse extravasamento da subjetividade sufocada pela Superiora, além de poder significar também um lavar intenso da consciência, a não ter um fim enquanto a personagem não alcançar a liberdade.

A irmã D é um braço da Superiora, assim comporta-se com um esbirro a executar tarefas de escuta e conspiração no convento. E como esbirro está sempre perto da madre Superiora, completando as falas dela, ou contando para a opressora o que é comentado pelas outras personagens.

SUPERIORA: Irmã D.

IRMÃ D (*displacente*): Hoje o gato me arranhou. Eu o matei, com aquele veneno para cupins. (HILST, 1967, p. 106)

[...]

SUPERIORA (*para irmã D*): Você fez bem em matá-lo. Ele movia-se com muita liberdade. Mas eu nunca posso dizer essas coisas diante das outras.

IRMÃ D: Elas têm esperança. E a eterna vontade de falar sempre neles.

SUPERIORA: Que estória... A noite toda passam acordadas por causa disso. Estão na capela como todas as noites e imaginam que eu não sei. (*olha para cima, para a capela*) (HILST, 2008, p. 129)

A função de Irmã D é bastante clara, e, desde o início da peça fica evidente que ela está distante das inquietações das outras personagens porque segue as diretrizes da Madre Superiora. É na Irmã D que a Superiora tem a possibilidade de ouvir, de saber o que se passa entre as freiras do convento. Na posição máxima que ocupa, a Superiora não participa dos momentos de discussão entre as freiras, mas sabe de tudo que acontece por meio de irmã D. Essa atuação de irmã D representa a onipresença da madre Superiora ao longo do texto, fazendo da personagem um ser que só reconhece-se estando na condição de subalterno, sendo extrato, e instrumento do poder exercido pela Superiora. A constante vigia empreendida pela irmã D demonstra ainda que a personagem é o liame entre as outras freiras e a Superiora, liame no sentido de que é através dela que a Superiora controla os passos das personagens encerradas no convento.

As personagens irmãs E e F representam o dimensionamento na percepção que possuem da vida. Destituídas da liberdade, as personagens reconfiguram e redimensionam as ações do dia a dia, tornando-as especiais, ao passo que estes acontecimentos se traduzem numa forma de projeção, de devir.

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

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

SUPERIORA: Basta. Irmã F.

IRMÃ F: Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser. (HILST, 2008, p. 106 – 107)

Para irmã E, a abnegação da comida localiza a personagem em dois planos complementares: o primeiro, recusar comer em prol de dogmas é uma forma de ter consciência de si no mundo que a envolve; segundo, qualquer ação interrompida gera uma quebra nas outras ações subsequentes. A irmã E, ao perceber que irmã D matou o gato, esquece de plantar os girassóis.

No caso da irmã F, esse desmembramento da realidade encontra lugar, forma e conteúdo no pássaro: “Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.” A personagem materializa o desejo pela plenitude na simples presença de um pássaro. Este dado é interessante porque demonstra que o desejo da personagem não fica somente em planos subjetivos, porém, é no mundo real, das coisas palpáveis que irmã F busca encontrar-se. O pássaro a complementa ao mesmo tempo em que representa também essa possibilidade de ser no mundo. Ao olhar o pássaro irmã F percebe-se incompleta, a personagem procura num elemento da natureza a resposta para suas angústias. “Tive vontade de ser”, a afirmação da personagem é dotada de uma carga poética ambivalente. Irmã F deseja ser o pássaro, e isto implica o outro aspecto, que é voar, por isso a bifocalidade, e, essa extensão do desejo que guarda, essa vontade de ser, só ganha força quando a personagem está diante de algo potencialmente representativo para o que devia ser a vida.

O menor gesto, fala ou sussurro neste ambiente ganha outras proporções. É como se todas as personagens tivessem responsabilidades mútuas pelos atos no convento, por isso a vontade de ser da irmã F é mais que liberdade, é também uma necessidade de preenchimento do mundo que a cerca. A liberdade, nesse ínterim, é apenas a forma imediata de desamarra-se da égide que domina.

A rotina das personagens de **O Rato no Muro** é pautada por ritos de penitência que encontra na confissão sua consistência e manutenção. É preciso confessar algo para que o poder da madre Superiora se faça evidente, caso contrário, isso promove fissuras no sistema como um todo. É justamente no ato de não falar, – de não expor aquilo que é considerado pecado pelas instâncias superiores – que a irmã H inicia o movimento em busca da libertação.

SUPERIORA: É culpa. É culpa. Irmã H.
 IRMÃ H (*grave*): Hoje não tenho queixa de mim.
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*cansadas*): Oh novamente! Oh novamente!
 SUPERIORA: Cht. Pense. Pense.
 IRMÃ H: Já pensei tanto. Não consigo encontrar.
As freiras entreolham-se e cochicham.
 SUPERIORA: Cht. (*Para H. Apontando o banco*) Ajoelhe-se lá. E pense. (*a Irmã H encaminha-se para o lugar indicado*) Irmã I.
 Irmã I (*tom angustiado*): Eu pensei na minha pobre irmã o tempo todo. Queria que todas as minhas culpas não fossem minhas e sim... dela. Ela vai se lembrar. Ela vai se lembrar! (HILST, 2008, p. 107)

O ato de se recusar a confessar um pecado implica quebrar com o que é primordial para a Superiora: a obediência das irmãs confirmada através da fala, do discurso – resposta que legitima o poder da mãe Superiora. Quando a personagem ausenta-se do falar, dando espaço para o vazio e o esquecimento: “Hoje não tenho queixa de mim.”, ela anula, ainda que momentaneamente, o poder da figura opressiva.

O que se confirma na fala da irmã I: “Eu pensei na minha pobre irmã o tempo todo. Queria que todas as minhas culpas não fossem minhas e sim... dela. Ela vai se lembrar. Ela vai se lembrar!” (p. 107). A personagem traz para si a responsabilidade de colocar irmã H nos mesmos parâmetros, e o fato das personagens também serem irmãs de sangue induz esse movimento empreendido por irmã I, fazer com que H não destoe do restante das outras freiras. O emblemático na fala de irmã I está em: “Queria que todas as minhas culpas não fossem minhas e sim... dela.” Rememorar os pecados, as falhas é fundamental para a dinâmica da vida no convento, pois isto modela as ações, além de manter o seguimento dos códigos opressivos a dominar as personagens.

No momento em que irmã I sugere que todas as suas mazelas pertencessem à irmã H, fica latente a incompletude de irmã I diante da vida que possui. A personagem necessita da irmã H independente de que regimes estejam; e essa condição cresce durante a trama.⁸

As personagens de **O Rato no Muro** estão mergulhadas num espaço que pulveriza as marcas da individualidade, restando apenas seres despedaçados em sua subjetividade, que procuram nas ações mais banais do dia a dia o sentido para a existência, bem como para lutas maiores que tenham pela liberdade.

A incompletude nas personagens se dá em graus distintos, pois cada uma pensa a vida e os acontecimentos a partir daquilo que lhe é caro, substancial à vida. Elza Vincenzo é veemente ao afirmar que o “Rato” é a própria imagem das freiras confinadas no ambiente religioso. Neste

⁸ No item a seguir **Irmã H e I: estados de consciência frente a opressão** aprofundamos mais especificamente a forma como se relacionam irmã H e I, e como ambas pensam o mundo opressivo que as cerca.

sentido, a vida das personagens perde as características essenciais como a dignidade e liberdade, e, na condição de ratos, vivem de restos: há sempre resto de comida, há sempre uma réstia de luz ou uma memória fragmentada, que se constrói por espasmos de lembranças.

A falta de liberdade é fator substancial na constituição das personagens, pois elas já se apresentam desde o início da trama com as fissuras morais e emocionais fragilizadas por conta do cerceamento. São as elucubrações decorrentes dos regimes coordenados pela Superiora, que levam as personagens a supervalorizar pequenos momentos no dia a dia dentro do convento. É na falta de algo que as freiras mantêm, pelo menos, um vislumbre da individualidade, o que as torna ratos no planos existencial uma vez que vivem em busca de restos que as possam alimentar enquanto seres, mas sempre atentas no espaço do convento onde estão sempre em fuga e se escondendo, sob o poder gatuno da madre Superiora.

3.2 **Irmã H e I: estados de consciência frente a opressão**

As irmãs H e I estabelecem pequenos jogos de poder dentro do convento, uma vez que cada uma defende suas convicções, comentando sobre os acontecimentos do convento, e, assim estabelecem também uma relação de escuta e resposta. Irmã H e I são irmãs de sangue, e esse dado somado ao fato de que são irmãs também do ponto de vista religioso, demonstra que a relação entre as duas difere das demais freiras, que estão juntas apenas pelo voto religioso. Em boa parte do texto, a irmã H expõe para I suas dúvidas quanto à vida que levam no convento, sistematizando a consciência que tem daquele espaço e o porquê dele ser prejudicial para ela. Ao passo que irmã I, ao ouvi-la, também expõe seu modo de pensar, e, no ato de responder, evidencia o entendimento que tem do mundo ao seu redor, ou seja, ambas apresentam uma versão da vida – que não é maniqueísta, é claro – ora dosando a tragédia que é viver encerrada do mundo exterior, ora apresentando a angústia que o mundo de leis do convento causa ao ser humano.

Exemplo desse diálogo entre irmãs é o diálogo em que elas conversam sobre a visita de seres exteriores ao convento, fato que detona uma série de reflexões poéticas, por isso aberta à múltiplas interpretações:

IRMÃ I: Por favor, por que você não inventa, meu Deus, uma culpa qualquer, um pensamento tolo, qualquer coisa?

IRMÃ H: Mas eu não posso. Você não vê que eu não posso? Eu não sei o que inventar... e depois... eu não consigo me esquecer... deles, você não entende? Deles?

IRMÃ I: Mas o que adianta você se lembrar, nós nos lembrarmos? Eles se foram. Foram embora. Não há mais nada que fazer. Ficamos nós, neste lugar.

IRMÃ H: E havia o gato.

IRMÃ I: Ele morreu agora.

IRMÃ H: Tudo faz tão pouco tempo...

IRMÃ I: Faz muito tempo, meu Deus! Já faz muito tempo! Muito tempo.

IRMÃ: E por que você acha que eles não podem mais voltar? (HILST, 2008, p. 109)

Interessa-nos pensar a relação entre as duas irmãs H e I, a partir de um jogo de alteridade que encontra ressonâncias na forma de poder. O movimento estabelecido entre as personagens constitui-se de dois polos de fluxo e refluxo; o pensamento da irmã H expõe sempre seu desejo de conhecer o exterior, enquanto o da irmã I manifesta uma ação para dentro. Essas são duas forças motrizes a mover boa parte da peça. Para a irmã H ter um pecado para confessar significa deixar-se levar pela normatização empreendida pela Superiora; enquanto que a irmã I, consciente também da impossibilidade de romper com as legislações internas do convento, entende que o melhor nesse caso é forjar culpas, pois isso é parte fundamental do sistema no qual faz parte:

IRMÃ I: Porque é uma coisa evidente. Eles levaram todos. Você acha que não está bem claro? Que se nós ficamos era para ficarmos.

IRMÃ H: Mas para quê? Por quê? Não tem sentido algum.

IRMÃ I: Mas você pode afirmar isso? Deve haver um sentido.

IRMÃ H: Ah, aquele sol lá fora, só aquele sol.

IRMÃ I: Mas aqui tem uma árvore, tem água, tem alimento. Onde é que você quer ir?

IRMÃ H: Será que você não compreende? E se foi à toa que nós ficamos? Por nada, por nada. Por esquecimento talvez. Por nada. (HILST, 2008, p. 110)

A seguir, entre irmã H e I se estabelece um embate de reflexões centradas na ideia de um mundo exterior marcado pela presença de pessoas livres. A Irmã I engendra possibilidades de entendimento pautadas num conformismo que tem suas bases no próprio cotidiano: “Porque é uma coisa evidente. Eles levaram todos. Você acha que não está bem claro. Que se nós ficamos era para ficarmos.” Para a personagem não adianta tentar cruzar os limites impostos pelo sistema totalitário, o que é retrucado por irmã H, “Mas para quê? Por quê? Não tem sentido algum.” As inquietações de H evidenciam o inconformismo da personagem diante do mundo opressivo que as detém, pois mesmo na experiência da falta de liberdade é preciso entender que tipo de regime o ser está imerso, entendimento que irmã H busca durante toda a peça.

No entanto, o que é especial nesta cena é a forma como H e I se posicionam sobre a vida, e, por conseguinte, sobre a liberdade. Quando a irmã H exclama, “Ah, aquele sol lá fora, só aquele sol.”, ela constrói a imagem do sol que representa o domínio da plenitude perdida, a personagem vê no sol uma metáfora a significar a liberdade buscada. Neste sentido, Chevalier & Gheerbrant (2000) afirmam que o sol, “representa o rosto que a personalidade apresenta nas suas mais elevadas

sínteses psíquicas, no nível das suas maiores exigências, das suas mais elevadas aspirações, da sua mais forte individualização.” (p. 839 – 840).

A irmã H entende que se o sol representa a vida em sua plenitude máxima, o ser humano também pode expressar-se na vida de forma plena, porém, a reflexão de irmã H é rebatida pela afirmação de I: “Mas aqui tem uma árvore, tem água, tem alimento. Onde é que você quer ir?” A irmã I está ciente que o convento a restringe do mundo exterior, mas a personagem, de certo modo, prefere não dar importância para reflexões que tendem a questionar a estrutura dominante. A irmã I prefere reafirmar que as condições do local são favoráveis para a sobrevivência, e é justamente na apresentação do argumento, “tem uma árvore, tem água, tem alimento”, que a irmã I tenta persuadir H. É um jogo de poder bastante interessante que se estabelece entre essas personagens, pois ambas estão sob o domínio de uma mesma instância superior, porém, respondem de maneira adversa à essa situação.

IRMÃ H: Escuta, se o animal morreu, não teve sentido ele ter ficado.

IRMÃ I: Mas milhões de animais ficaram. Devem estar por aí. Agente é que não vê.

IRMÃ H: Mas se ele morreu... se ele havia ficado... se ele havia ficado, não podia morrer, você não compreende? Não tem sentido.

IRMÃ I: Mas que sentido você quer dar à vida de um gato?

IRMÃ H: E nós temos algum sentido?

IRMÃ I: Nós faremos sacrifícios.

IRMÃ H: Mas sacrifícios para quê? Não há mais para que, nem por que fazer sacrifícios. Então você mesma não disse que não há mais ninguém, ninguém? Só os animais. (HILST, 2008, p. 111)

Irmã H é uma personagem que está sempre em busca de sentidos para os acontecimentos no convento e tal busca se baseia no desejo da personagem de interligar todos os fatos do convento com a condição em que está envolvida. Entre as irmãs fala-se de um gato que foi assassinado pela irmã D, a mais próxima da Superiora. Para a irmã H a morte do gato simboliza o quão perigoso é o sistema religioso a oprimir as pessoas, tirando-lhes a capacidade de ir e vir com liberdade. Sabe-se que “o gato é um símbolo de sagacidade, de reflexão, de engenhosidade; ele é observador, malicioso e ponderado” (Chevalier e Gheerbrant: 2000, p. 463), ou seja, o gato é uma possível imagem de irmã H, que engendra ideias e é perspicaz ao demonstrar capacidade de observação analítica dos fatos. Se a morte do gato a deixa bastante reflexiva é porque o gato representa esse ser ideal, senhor de si no mundo, capaz de exercer a liberdade em suas mais diversas nuances.

Quando irmã I questiona “Mas que sentido você quer dar à vida de um gato?”, desencadeia em irmã H um momento de reflexão. O sentido que H procura dar à existência do gato no fundo é uma forma de rechaçar a condição de ratos em que estão imersas. Estar no convento, nesta situação

onde a opressão degrada os valores, coloca as personagens num estado obscuro, tornando-as ratos a viver nos escombros de uma existência dilacerada por dogmas e normas. E, a presença de um gato a despertar a consciência de que, pelo menos, uma das irmãs – neste caso, irmã H – possa vislumbrar a possibilidade representa um vislumbre a possibilidade de ultrapassar os limites impostos pelas normas estabelecidas por figuras opressoras. De certo modo, o comportamento de irmã I frente às inquietações da irmã H demonstra medo e apreensão diante do novo, da possibilidade de encontrar algo além da rotina do convento, tanto é que para a personagem, o sentido da vida está em fazer sacrifícios. “Nós faremos sacrifícios”. A afirmação da irmã I atesta esse tipo de acomodação que encontra respaldo no ato de não questionar os princípios a ser seguidos, em contraposição à irmã H que toma o cotidiano como base de suas inquietações.

IRMÃ I: Ainda que haja uma só criatura, devemos ficar e rezar por ela. Não fizemos o nosso voto? E se eles estão na colheita ainda, virão até nós um dia. Uma noite.

IRMÃ H (*rude*): Você não quer me ajudar.

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

IRMÃ H: Tenho certeza que nós arranharemos uma saída.

IRMÃ I: Uma saída? Você sabe que é impossível, você sabe que quem toma conta do muro é a Madre.

IRMÃ H: Mas ela dorme também, não é?

IRMÃ I: Dorme... Você chama aquilo de dormir? Você acha que quem toma conta do muro pode dormir? E além disso existe a cerca que ela mandou fazer. A cinco metros do muro. (HILST, 2008, p. 112)

No diálogo acima temos exemplificado a percepção que cada uma das personagens possui, ou seja, o estado de consciência a mover de maneira geral suas ações ou desejos no convento. Para a irmã I obedecer às regras e não ultrapassar os limites impostos pela Superiora, significa dar sentidos aos votos que compõem a vida no ambiente religioso, mesmo que estes castrem características da individualidade do ser. Porém, mesmo sabendo das restrições calcadas em conjuntos de regras, a irmã H vislumbra ir além. A Madre Superiora para irmã I representa um ser responsável que administra o convento e tem como método hermenêutico a pedagogia do medo⁹ que tem por base modular os seres a partir da força coerciva e no terrorismo de ações diárias como rezar e confessar os pecados. As freiras são educadas através do medo, a fim de que não tenham consciência da prisão existencial que as encerra.

“Uma saída? Você sabe que é impossível, você sabe que quem toma conta do muro é a Madre.” Entre as personagens de **O Rato no Muro**, a irmã I é que mais expressa temor quando se fala na Superiora. Este dado é interessante porque é, principalmente, através dela, que se constrói a

⁹ Refiro-me ao que Paulo Freire reconhece na metodologia adota pelos jesuítas na catequização dos índios e que continua sendo utilizada em um ensino autoritário e coercivo.

força onipotente da Madre Superiora, que mantém seu domínio e coloca todas no mesmo nível de obediência, utilizando-se de ameaças – pedagogia do medo – e, assim, mantendo sob seu domínio a administração da vida das freiras.

Na condição de dominadora, a Madre Superiora reforça através da irmã I o perigo que é tentar cruzar o muro ou até mesmo a cerca erguida próxima ao muro, ou seja, a Superiora tem poder porque as freiras de certo modo acreditam no que é proferido pela Madre, salvo a irmã H, que pensa a vida de maneira complexa e demonstra capacidade de reflexão e observação:

IRMÃ I: Então você acha que é possível que eles tenham se esquecido de alguma coisa?
 IRMÃ H: E por que não? (*aponta as manchas*) Olha, olha!
 IRMÃ I: O quê?
 IRMÃ H: As manchas.
 IRMÃ I: São as manchas de sempre. Você sabe. Foi na noite.
 IRMÃ H: Não são as mesmas. Elas crescem a cada dia. Você não vê?
 IRMÃ I: Não, não vejo. Por que é que você insiste? (HILST, 2008, p. 110)

Elza Vincenzo (1992, p. 42) considera **O Rato no Muro** uma tessitura textual em que: “o que se poderia pensar como *ação* está reduzido, nesta peça, ao não acontecer. Se alguma coisa *houve*, foi num vago *antes*, não determinado”. Neste sentido, a irmã H, através de suas dúvidas quanto à realidade que as oprime, comporta-se como uma mediadora, que manifesta por meio de fragmentos, as ações anteriores, a fim de convencer a irmã I que a situação que as domina é nociva para a subjetividade do ser. Irmã H fala de manchas que crescem com o passar dos dias, marcas de um acontecimento que, além de alterar a percepção de irmã H, também possui vida, dinamismo, pois não param de crescer. Essas manchas podem ser sentidas como metáforas das reflexões da irmã H

Neste jogo de fluxos e refluxos estabelecido entre irmã H e I fica evidente as posições de cada personagem: Irmã H acredita numa conspiração que tem por objetivo torná-las servas em um sistema opressor que visa amputar a individualidade em suas camadas mais íntimas; para a irmã I o ambiente do convento resulta de uma escolha, pois é o lugar eleito por ela ao professar os votos. Para a irmã I estar no convento, sob a tutela dos princípios religiosos significa abrir mão dos desejos que fujam aos ideais da instituição religiosa. A afirmação e o questionamento “Não, não vejo. Por que é que você insiste?” endossa a visão da personagem sobre a vida no convento, um tanto despreocupada com acontecimentos que possam tirá-la do estágio de letargia que o convento gera; diferente da irmã H, que questiona e sempre retoma fatos anteriores para refletir e sistematizar

Portanto, entre as personagens H e I ocorre um jogo de exposições de valores, que expressam a consciência que cada uma possui da opressão em que estão inseridas. Dois movimentos ficam claros na voz das personagens: irmã H propõe um enfrentamento, uma luta contra o sistema. Irmã I

ao contrário, por medo das reverberações que a rebeldia pode trazer pratica a obediência, pois questionar, pensar sobre assuntos dessa categoria pode trazer sérios ônus para manutenção da vida no convento. É esse liame entre as personagens que são estabelecidos os pequenos jogos de poder, presentes no discurso que cada uma defende, e que, no fim, representa a consciência que elas sistematizam da vida, ali demarcada pelas regras da Superiora, pelo muro ou a cerca, todos símbolos do empecilho para a conquista da liberdade.

3.3 Irmã H: a (des)razão libertadora e silenciosa

A personagem irmã H, desde o primeiro momento em que é apresentada na trama, se comporta de forma questionadora e contrária às regras do convento. Na cena de abertura em que as feiras confessam culpas para a Superiora, a personagem recusa-se a assumir culpas e expô-las para a autoridade máxima do convento. “Hoje não tenho queixa de mim.” é uma afirmação da irmã H que coloca em xeque a sensação primordial a manter o sistema do convento: o sentimento de culpa por algo. Todos os dias é preciso confessar algo à Superiora e, no momento que irmã H tenta romper com esse ciclo, ela conscientemente, através da anulação de sua voz nesta hora, promove um movimento de ruptura, ainda que pequeno, na estrutura dominante. Essa é a primeira fala de irmã H enquanto personagem individualizada das demais, a negativa é mais do que um comportamento fora da realidade em que vive, é, de certo modo, a antecipação de uma série de reflexões assentadas num único desejo: cruzar o muro em busca da liberdade.

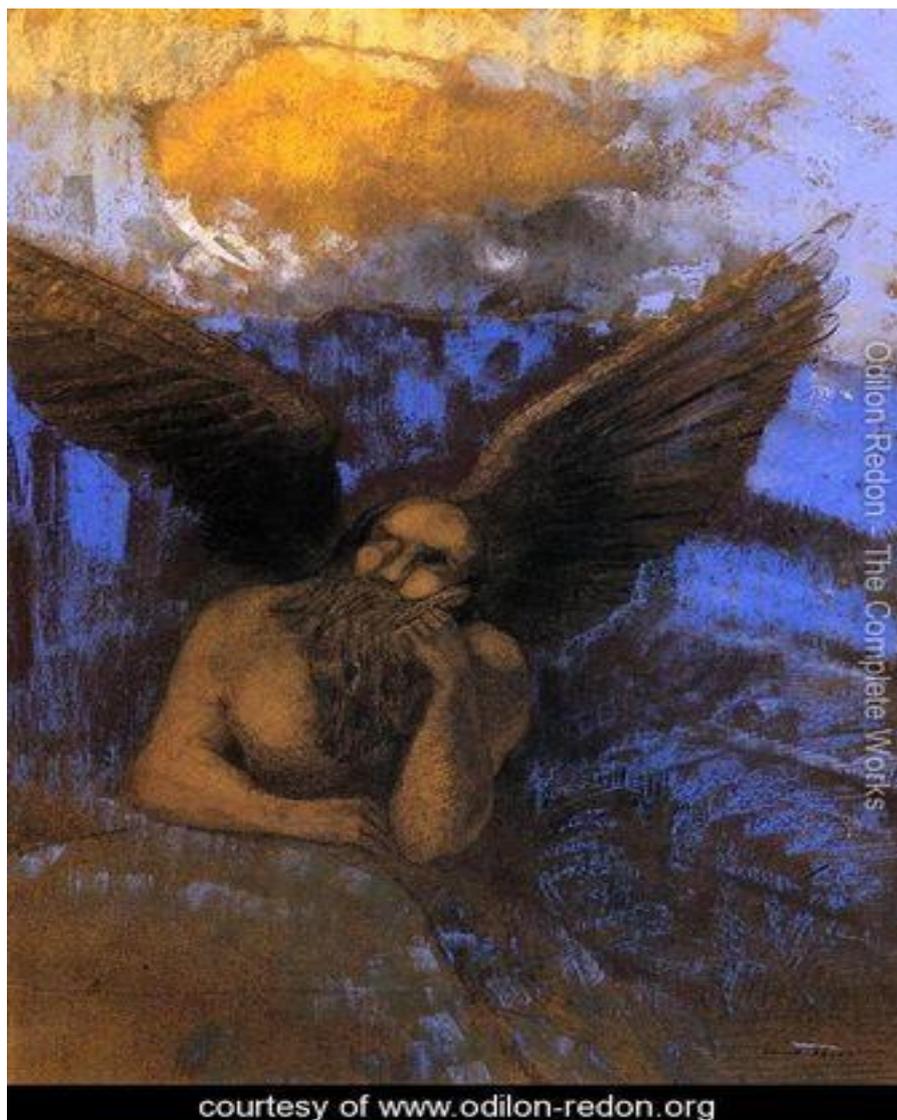
A seguir a personagem profere o seguinte monólogo:

IRMÃ H: Mas tu serás assim tão velho? E tão triste? E eu poderia ainda te cantar como um dia te cantei? Ah, se algum irmão de sangue, de poesia, mago de duplas cores no meu manto, testemunhou seu anjo em muitos cantos, eu, de alma tão sofrida de inocências, o meu não cantaria? E antes deste amor, que passeio entre sombras! Tantas luas ausentes e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado. Andei, em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo encandecia. Ah, fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via... Mas, tu serás assim tão velho e tão triste? (*entra a Irmã I. abraçam-se*) (HILST, 2008, p. 109)

Antes da cena, a rubrica indica: “Irmã H, fica sozinha, examina febrilmente as manchas, o anjo. Pára diante do anjo.” Na descrição do cenário, Hilda Hilst marca “um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo, talvez semelhante ao *Anjo Velho* de Odilon Redon,” a personagem está frente à escultura, tornando-a parte de sua confissão, pois ela expõe seus medos e desejos no mundo comprimido em que ela está. A personagem inicia questionando a idade e o estado sentimental que a escultura evoca: “Mas tu serás assim tão velho? E tão triste?” Para irmã H este anjo é diferente, foge à regra. Um anjo triste e velho são dois termos comprometedores se

pensarmos no que a angelologia conferiu ao mundo ocidental sobre as características dos anjos como seres que não sofrem a ação do tempo, pois são parte de Deus, ou seja, aquele que é tempo e espaço e que não sofrem a ação do tempo humano, carnal e biológico.

Ao pesquisar em alguns sites dedicados ao pintor simbolista Odilon Redon, encontramos a seguinte pintura intitulada *Aged Angel*¹⁰ sobre a qual Hilda Hilst faz menção.



¹⁰ Disponível em: < <http://www.odilon-redon.org/Aged-Angel.html> > acesso em 17/05/2013, as 11:00

Hilda Hilst sugere que a escultura angelical no qual irmã H confia suas angústias pode ser parecida com o *Anjo Velho*, de Odilon Redon, tal sugestão é coadunada pela autora ao colocar na rubrica o pensamento do romancista francês Marcel Brion:

O que restaria a um anjo que perdeu a juventude e a beleza características de um anjo, e ainda diz que suas asas são incapazes de lhe sustentar e de lhe levar no céu, e que o anjo destronado é já invadido pela banalidade, pela feiura, pela mediocridade¹¹ (HILST, 2008, p. 103)

No quadro de Odilon Redon temos um anjo sentado contemplando o céu. É interessante perceber que mesmo no plano baixo, as asas do anjo estão em riste, ou seja, ainda que as asas não sejam mais capazes de fazer com o que ser ascenda aos céus elas se fazem presentes, vivas, pertencentes agora, ao mundo dos homens, e que para Brion sintetiza na banalidade, feiura e mediocridade. Para irmã H o anjo exprime sentimentos pertencentes a espaços da degradação física e sentimental dos homens: “Mas tu serás assim tão velho? E tão triste?” É na reflexão da personagem que fica claro esse desmembramento do mundo que a cerca. A irmã H volta-se para uma estátua, de aspecto degradante e triste, características que de certo modo estão imbricadas na própria personagem, pois lutar pela liberdade também gera ônus tanto para o corpo quanto para as emoções. Irmã H prefere partilhar seus tormentos com uma escultura, deixando de lado o interesse pelas outras irmãs com quem poderia ter um diálogo mais intenso sobre as angústias que sente no convento.

Adiante, a personagem diz:

E eu poderia te cantar como um dia te cantei? Ah, se algum irmão de sangue, de poesia, mago de duplas cores no meu manto, testemunhou seu anjo em muitos cantos, eu, de alma tão sofrida de inocências, o meu não cantaria? (HILST, 2008, p. 108-109).

O monólogo da irmã H diante da escultura do anjo lembra-nos um processo de confissão, o que soa plausível uma vez que a personagem nega confessar algo para a Superiora, preferindo assim, dialogar com a estátua, também representante da frialdade a dominar o convento. No momento em que o anjo torna-se um interlocutor de irmã H, ele pode simbolizar a impossibilidade de plenitude, pois este anjo é velho, não voa, e triste, abatido com a situação em que se encontra.

No artigo *Repressão e clausura em “O Rato no muro”* de Hilda Hilst, Coelho (2011, p. 8) apresenta o seguinte questionamento: Como poderia a irmã H cantar e louvar um anjo decaído,

¹¹ Na rubrica está descrito: Um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo, talvez semelhante ao *Anjo Velho* de Odilon Redon, ou um anjo que dê a impressão do que nos fala Marcel Brion: “Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Ses ailes sont incapables de le soulever et de le ramener vers le ciel, l’ange déchû est déjà envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité.” (HILST, 2001, p. 103)

triste e velho, e em que poderia este anjo ajudar a irmã em suas angústias se ele mesmo está frágil e problemático? (p. 8). A reflexão que a pesquisadora faz da relação de irmã H com o anjo baseia-se na ideia de que a imagem deste anjo em nada pode contribuir com as empreitadas pessoais da irmã H, porém, acreditamos que irmã H encontra na estátua um ponto de apoio para sistematizar suas reflexões. Quando pergunta: “Mas tu serás assim tão velho? E tão triste? E eu poderia te cantar como um dia te cantei?” (p. 108), a personagem se questiona, procurando entender que espécie de tristeza e velhice a acomete no ambiente religioso. O anjo decaído é também um ser oprimido, pois está cerceado pelos limites que a derrocada existencial lhe impõe. A irmã H apenas se vê refletida na imagem, e, nesta tensão, a personagem elabora o seu mundo a partir das sensações que a escultura inspira. A força desse momento para irmã H é crucial, pois a mudança que a personagem deseja requer uma reformulação da “alma tão sofrida de inocências”, (p. 108) a se contrapor drasticamente ao *Anjo Velho*, já sem significância espiritual, imprimindo desta forma em irmã H uma força de mudança aparentemente focada numa (des) razão, mas que encontra, no monólogo com o ser inanimado, os sentidos para a libertação.

“E antes deste amor, que passeio entre sombras! Tantas luas ausentes e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado.” (p. 109) A figura do anjo é para a irmã H a possibilidade de um desnudamento de si, uma tentativa de reelabora-se enquanto sujeito indisposto com a situação em que vive. O ambiente do convento é regido por sombras, e a irmã H possui consciência deste espaço, pois ela passeia nas sombras, encerrada nas próprias angústias, por isso chama-nos a atenção a seguinte fala da irmã H: “Tantas luas ausentes e veladas fontes” (p. 109). Para irmã H o muro é tão vigoroso em esconder o mundo exterior que luas são ausentes e as fontes estão sob a vigia de alguma entidade opressora. Fonte e lua são dois elementos cerebrais para a personagem, Chevalier & Gheerbrant (2007) esclarecem que a fonte é um símbolo potente para exprimir a natureza espiritual e pueril dos seres humanos, representando o que há de mais genuíno e fecundante no ser. Sobre a lua, os teóricos asseveram que “a lua é um símbolo do conhecimento indireto, discursivo, progressivo, frio.” (p. 562) Há uma fonte e lua na persona da irmã H, ambas se digladiando na personagem, fazendo-a empreender raciocínios distantes da linearidade comum, da vida comum, dotada de regras inquestionáveis.

A maneira como a personagem constrói o discurso de si para o anjo decaído e velho alcança momentos da mais pura poeticidade, como é próprio de grande parte das personagens de Hilda Hilst. Ao dizer, “Andei, em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia. Ah, fui sempre a das visões tardias!” (p. 109), irmã H se utiliza de um discurso de tensão poética evidente, e que automaticamente evoca a seguinte fala de Hilda, “Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é

que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE.” (HILST, 2008, p. 233.) Antes, o olhar de irmã H era apaixonado, e este fato se deve aos pássaros que, nos altos, faziam a personagem sentir prazer ao observá-los, porém, o que resta à irmã H é dialogar para um ser alado, ou seja, que fazia parte dos altos, mas que agora padece da velhice e da tristeza.

O anjo velho da irmã H correlaciona-se com o pássaro da irmã F: “Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.” (p. 107) A diferença entre os dois reside na consciência que cada uma das irmãs confere à presença do ser alado, a evocar o desejo de buscar além daquilo que o muro as impede de ver e/ou vivenciar. O pássaro da irmã F pousa e sai, ele transita, o que não é permitido à personagem, que, sofrendo, admite apenas ter “vontade de ser”. O voar do pássaro pode significar a vivacidade natural dos seres livres que possuem a imensidão como limite, ao contrário do anjo de irmã H, não mais pertencente aos céus, às alturas, e, por conseguinte às coisas sublimes. O pássaro possui *anima* e este aos olhos de irmã F é mais que um símbolo, é um pouso que gera tranquilidade à personagem, ao contrário do anjo da irmã H que ao maximizar o caos interior da personagem contribui para que esta alimente o inconformismo diante do mundo frio e opressor do convento.

“Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via... Mas, tu serás assim tão velho e tão triste? (*entra a irmã I. Abraçam-se*)” (p. 109). O monólogo da irmã H termina com o retorno à ideia primeira: velhice e tristeza; ambas a fazer parte do olhar que a personagem tem do mundo, neste estado de cerceamento da liberdade. A irmã H possui consciência arguta de que a opressão do convento endossa a divisão que há em seu ser. A personagem “caminha entre dois mundos”, uma alusão clara ao externo e interno. Um destes possivelmente é o mundo ideal pelo qual irmã H suspira. O convento, com o muro e a cerca configura a realidade. O convento, enquanto microcosmo permite a irmã H pensar no mundo exterior, uma vez que a liberdade de ir e vir não passa de utopia. O Anjo Velho, neste caso, é o fio condutor criado na experiência da contemplação da irmã H, heroína silenciosa, uma vez que a personagem deixa claro que a ação se fomenta no interior, entre crises e inquietações, e somente a *posteriori* se realiza. Antes de tudo para a irmã H é necessário organizar o caos interior.

Mircea Eliade, em *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico – religioso* (1991) afirma:

O herói de um conto iniciático deve passar “onde a noite e o dia se encontram”, ou achar uma porta em um muro que não existe, ou subir ao Céu por uma passagem que se abre apenas um instante, passar entre duas mós em movimento contínuo, entre duas pedras que se tocam a todo instante, ou ainda entre as mandíbulas de um monstro etc. (ELIADE, 1991, p. 80)

Eliade, neste tópico, trata dos percalços que o ser humano tende a enfrentar em busca de sublimação e encontro com um mundo espiritual, para tanto este herói necessita enfrentar provas que vão além do que é dito como religioso, e por conseguinte, ortodoxo, pois para cada sociedade a experiência da libertação por via religiosa acontece de maneira distinta. A irmã H, heroína de **O Rato no Muro** procura este “instante” do qual Eliade confere como o momento propício para o herói evadir-se e alcançar plenitude. No entanto, a irmã H é desprovida deste espaço no qual dia e noite travam um encontro – no convento o que predomina é a sombra, o negrume, a Superiora a domesticar as ações das personagens, impossibilitando que estas tenham consciência da saída, de uma diáspora rumo à liberdade – a personagem, eclipsada no convento dispõe apenas de experiências que não passam pela racionalidade pura. No silêncio contemplativo, quase como se estivesse ouvindo a própria consciência, irmã H se instrumentaliza. O *Anjo Velho* proporciona à personagem a força, ou melhor, o poder que a irmã H precisa para lutar contra a opressão gerenciada pela Madre Superiora. A aparente (des) razão de irmã H ao ficar numa espécie de delírio frente ao anjo é o caminho que a personagem traçou para entender como precisão quem ela é, e mais: o *Anjo Velho* é um alerta para irmã H não se transformar num tipo de escultura de gesso, um ser humano que vegeta, sem perspectivas de vida, tendo e vista que a repetição das atividades no convento gera automatismo.

3.4 A Superiora versus irmã H

O conflito estabelecido entre a irmã H e a Superiora desenvolve-se a partir das ações postas em confronto. A irmã H motiva as outras personagens a pensarem sobre os acontecimentos do convento; enquanto que a Superiora procura castrar, por meio da sua onipresença, reflexões que possam desvirtuar as outras personagens das regras do convento. A Superiora e a irmã H são personagens com características singulares: irmã H sabe que o mundo exterior é mais atraente que o ambiente religioso do convento; nesse ínterim, a Superiora, por meio das informações da irmã D, sente que a irmã H é uma ameaça para a coletividade dominada por ela. A Superiora tem consciência que a observação analítica que a irmã H faz do convento é negativa, e, como uma espécie de matriarca, vai tentar impedir que as reflexões da irmã H possam insuflar as outras irmãs contra seu poder, utilizando a oração, bem como as flagelações. Não à toa a trama é iniciada com a freiras confessando e seguidamente se flagelando, e, logo em seguida, fica evidente o poder amedrontador da Superiora

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantado e agudo, em tensão crescente*):
Tentei esquecer-vos, Senhor. De todas as nossas culpas, entristecei-vos. (HILST,
1967 p.105)
[...]

Ouvem a porta abrir-se

IRMÃ H: Olhem... vem alguém.

IRMÃ I: Ó, meu Deus, outra vez.

IRMÃ G (escondendo-se): Eu não quero que ela me veja... Pode me deixar sem comer de pura maldade.

IRMÃ H: Não tenha medo, não é ela não, é a Irmã A.

IRMÃ I: Ainda bem, que alívio! (HILST, 2008, p. 115)

O menor gesto ou ruído “ouvem a porta abrir-se” pode indicar a presença da Superiora, que se faz presente e castradora através do medo. A onipresença da Superiora configura certo tipo de controle das ações das personagens. A irmã G expressa claramente esse poder ao impingir-lhe medo, ao afirmar: “Eu não quero que ela me veja... Pode me deixar sem comer de pura maldade.” Há um dado interessante na fala da irmã G, pois a personagem prefere esconder-se da madre, mesmo sabendo que ela é quem dirige e determina o cotidiano do convento. A atitude da irmã G revela um processo de divinização da Superiora, tornando-a um deus perigoso, autoritário que se alimenta da servidão e da culpa daquelas que estão sob sua vigia. A irmã G prefere esconder-se como rato, procurando nas reentrâncias das sombras de um muro, um lugar sombrio e seguro. O medo que as personagens têm da superiora as animaliza como ratos no plano existencial, resultando numa falta coragem de encarar e protestar contra quem os oprime.

No entanto, a irmã H, ao tranquilizar a irmã G, assume papel importante na trama. Se a personagem encarou a decrepitude de um *Anjo Velho*, ela pode satisfatoriamente enfrentar a Superiora, pois a irmã H sabe que muito do medo que a Superiora emana está na performance chancelada pelas atitudes de recuo das demais irmãs. Para a irmã H, a Superiora exerce mais medo nas outras personagens, estando ausente, pois o discurso das irmãs acaba ampliando o que a Superiora apregoa, ou seja, cada vez que se é demonstrado medo, isto na voz das freiras cresce, afastando a Superiora – na rubrica inicial está escrito: “As freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas. A Superiora está de pé, afastada das outras.” (p. 103) – como um deus afasta-se do humano a fim de regozijar-se com a flagelação em prol de seus dogmas.

IRMÃ I: Aqui, nós todas temos muito medo.

IRMÃ A: Deles?

IRMÃ G: Não, da Madre.

IRMÃ A: Deles eu não tive medo nenhum.

IRMÃ H: A senhora os viu bem?

IRMÃ A: Como poderia deixar de vê-los?

IRMÃ I: Mas viu assim? Os olhos tão abertos?

IRMÃ A: Ah, nunca meus olhos se alegraram tanto.

IRMÃ G (*sempre comendo*): Sabe que eu não vi exatamente quando eles chegaram, mas depois, quando tocaram o muro... aí eu vi bem.

IRMÃ A: É verdade, tocaram o muro.

IRMÃ I: Nem eu. (HILST, 2008, p. 117 – 118)

Na ausência da Superiora fala-se de uma visita de seres exteriores intitulados de “Deles”. Entre os acontecimentos no convento, como a morte do gato assassinado pela irmã D, o assunto sobre a visita move grande parte das conversas entre as freiras, que não sabem ao certo se aconteceu ou tudo não passou de uma distorção da realidade, tamanho o encarceramento em que estão subjugadas. A possível visita dos estrangeiros, pertencentes ao exterior, causa tumulto nas reflexões das freiras. Umam afirmam ter vivenciado a presença deles, outras estão em dúvida. É importante perceber a relação que se estabelece entre as freiras, o Deles e a Superiora. É na tríade, tendo a Superiora como ponto máximo, que se desenha a relação de deslumbramento das irmãs pela presença de alguém que não seja a Superiora. O diferente, ou seja, o estranho à realidade das freiras, chama a atenção, cativando-as; em contraposição ao que é vivenciado todos os dias na presença da madre. A fala da irmã G, “Não, da Madre” respondendo a irmã I, corrobora a ideia de que a Madre, como representante de Deus, ao oprimir as freiras, favorece um afastamento das personagens rumo a experiências que encontrem alicerces naquilo que não está presentificado no convento, neste caso: seres que não estão sob as ordens da Superiora.

IRMÃ A: Não é possível. Acho que todas viram.

IRMÃ G: Eu não disse. Tocaram sim.

IRMÃ A: E moveram os lábios.

IRMÃ G: Eu não disse?

IRMÃ A: E de dentro da boca saía uma corda de luz.

IRMÃ G: Não sei se era uma corda mas era bem luminoso.

IRMÃ A: Ah, isso eu não sei.

IRMÃ I: Ninguém sabe.

IRMÃ G: Acho que era para ver como era .

IRMÃ H: O tato.

IRMÃ I: A temperatura.

IRMÃ A: Da pedra? (HILST, 2008, p. 118 – 119)

A falta de coerência e objetividade ao descrever as personagens fazem dos seres que tocaram o muro, representa o indício forte de que estes estrangeiros não podem ser acessados, pensados pelas vias de um mundo lógico, organizado e oprimido pela Superiora. O muro que separa as freiras da realidade externa esconde estes seres incomuns, dotados de cordas de luz a sair das bocas. A experiência da liberdade favorece processos de evolução do ser, para os que estão fora dos esquemas de opressão, operados por instituições que tendem a massacrar a subjetividade humana. Parece-nos possível pensar que Hilda Hilst vê na plenitude a chave para o amadurecimento do ser, experiência que casa o físico com o espiritual e, se as freiras, de **O Rato no Muro** estão numa condição de ratos. Decerto a experiência de estar sob a opressão tira das personagens a dignidade e

a possibilidade de ascensão moral. Os seres que inquietam as irmãs aproximam-se da carnadura humana, possuem lábios, boca, tato, porém, da boca saem cordas de luz, ou seja, este ser entende que o humano não é só um conjunto de vísceras vazias à disposição dos desejos de funções hormonais organizadas pelo corpo, mas é também luz, metáfora forte a exprimir o divino – espiritual do homem que não precisa ser oprimido por entidades autocráticas como a Superiora.

IRMÃ G: Se você estivesse no mundo deles, também não gostaria de tocar o muro deles? (*a porta abre-se violentamente*) Ai, quem é? Que foi? O que foi? (*esconde-se*)
 IRMÃ I: É você?
 IRMÃ B: Sou eu mesma sim, o que foi?
 IRMÃ G (*saindo de onde estava*): Quem é? Quem é?
 IRMÃ H: É a irmã B
 IRMÃ A: Precisava fazer assim? Tanto barulho?
 IRMÃ B: Precisava.
 IRMÃ G: Por quê?
 IRMÃ B: Para vencer o medo.
 IRMÃ H: Você também tem medo?
 IRMÃ B: Sim, eu também tenho medo. (HILST, 2008, p. 119)

Outra vez temos exposto, na voz das personagens, que o medo, incutido pela onipresença da Superiora, opera nas freiras um estado de inquietude e desconforto. A questão formulada pela irmã G, “Se você estivesse no mundo deles, também não gostaria de tocar o muro deles?” é fulcral e se relaciona diretamente com o embate entre a irmã H e a Superiora. Na condição de opressora, a madre entende que a irmã H desconfia que pode haver algo além do muro. O medo é um sentimento vivenciado por todas no convento, porém, a lucidez da irmã H é o diferencial nesta coletividade oprimida. A fala da irmã G sugere pensar que independente do espaço em que o sujeito esteja é necessário perceber que existem limites, barreiras e zonas comandadas pelo medo. Ao menor ruído, a irmã G se esconde como faz um rato, sentindo-se segura no submundo. Tamanho é o medo que as freiras precisam de um tempo para reconhecer-se entre si, “Quem é? Quem é?”. A única possibilidade de tentar romper com a letargia é através do barulho, se irmã H reflete e tenta organizar as ideias mediante seu conflito, que é comum às outras, as demais lutam tentando apenas gerar ruídos, como forma de terem ciência de que ainda estão vivas.

Ainda sobre os estrangeiros que tocaram o muro, lembremo-nos dos “Homens – coiotes”, de **O Verdugo**, descritos assim por um dos Cidadãos: “Um olho que atravessa. E dizem que são esquisitos. Dizem que quando eles falam, a boca se enche de sal.” (428) Pensando nesta ideia elaborada por Hilda Hilst, é possível estabelecer uma conexão entre os homens – coiotes e os seres exteriores ao mundo do convento. Ao cotejar ambas as personagens, temos em comum as bocas. Nos homens – coiotes “a boca se enche de sal” e nos estrangeiros de **O Rato no Muro**, da boca saí

uma corda de luz. Nos dois casos a imagem é rica de significados, pois representa imagens de seres em outro grau da experiência humana. É possível também perceber que Hilda reelabora na tessitura literária o pensamento religioso, uma vez que a passagem bíblica de Mateus 5, V 13 – 16 diz: Vós sois o sal da terra; Vós sois a luz do mundo. Tanto os homens – coíotes quanto os estrangeiros são personagens pertencentes a outro grau da liberdade humana, liberdade esta que os coloca num plano superior evolutivo. Usando de metáforas e características que fogem ao convencional Hilda Hilst acrescenta aos seus personagens livres uma aura diferente, beirando o mítico e o sobrenatural. A irmã H é um projeto de personagem predestinado a alcançar a liberdade, pois ela se permite moldar, ainda que no interior, as concepções da vida que possui, diferente das outras irmãs, que de tão oprimidas parecem mais espectros do que realmente gente. A Superiora, como dominadora vê em irmã H essa potência que pode destruir o que é instaurado por órgãos de coerção:

Entram a Irmã Superiora e a Irmã D carregando um pequeno caixão como de uma criança. Branco.

TODAS JUNTAS: Oh!

SUPERIORA: Ela se matou. Não tinha mais para quem dar o seu pão e o seu leite.

IRMÃ H: Mas ela está aí? Nesse caixãozinho?

SUPERIORA: Ela era uma mulher – criança. E as mulheres – crianças ficam deste tamanho quando morrem.

IRMÃ A: E ainda existe alguém que se mata por causa de um gato? Que se mata?

SUPERIORA: É evidente, se ela está morta.

IRMÃ C: E não seria por outra coisa? Talvez pelas próprias culpas? Pelas próprias culpas?

IRMÃ H (*em aflição*): Não fale assim, não fale assim, meu Deus, nós temos que chegar até o muro. (*vai até a janela*) Olhem, olhem aquela ferida enorme nas montanhas de pedra... Tudo isso não deve ser em vão. Ninguém arranca as vísceras de uma montanha por nada. (HILST, 2008, p. 135 – 136)

Em grande parte da trama a irmã H e a Superiora se enfrentam através de reflexões que a irmã H faz sobre o que acontece no convento, deixando claro, numa espécie de subtexto, que o regime comandado pela Superiora é o que ocasiona a opressão num lugar que *a priori* deveria estar sob a égide da paz e cultivo do bem comum. No entanto, na cena acima, temos o confronto entre a Superiora e a irmã H, em meio à constatação da morte da irmã E, a que dava o pão e o leite para o gato, até este ser assassinado por irmã D. A cena, além de fúnebre, marca um momento interessante na trama, pois a Superiora e a irmã H se enfrentam num velório, que é bem claro, uma demonstração de poder para as demais freiras, uma vez que a tentativa de burlar o comando da madre resulta na morte, na anulação. Quando a Superiora afirma: “Ela se matou. Não tinha mais para quem dar o seu pão e o seu leite.”, fica deixa evidente, que sob seu domínio, nenhuma das personagens pode apegar-se a elementos que as desloquem do foco, que é lhe obedecer.

Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões* (1996) elabora o seguinte argumento:

No que diz respeito à morte, os ritos são mais complexos, visto que se trata não apenas de um “fenômeno natural” (a vida, ou a alma, abandonando o corpo), mas também de uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social [...] Para certos povos, só o sepultamento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado segundo o costume não está morto. Além disso, a morte de uma pessoa só é reconhecida como válida depois da realização das cerimônias funerárias. (ELIADE, 1996, p. 151)

Na cena do velório da irmã E, é perceptível que além de ser uma exemplificação do domínio da Superiora, trata-se também um ritual, marcado por certo simbolismo evidenciado na exposição do corpo morto da irmã E para as demais freiras. A irmã H pergunta: “Mas ela está aí? Nesse caixãozinho?” o que é respondido pela Superiora: “Ela era uma mulher – criança. E as mulheres – crianças ficam deste tamanho quando morrem.” A resposta da Superiora encerra toda uma ideia sobre o sujeito trancafiado em espaços que reduzem a subjetividade através da perda da liberdade. Pode-se compreender de duas formas possíveis a fala da Superiora: para a ditadora, a irmã E, mais que mulher, seria também uma criança, ou seja, teria uma pureza imanente. Ao mesmo tempo, tem-se a ideia de velhice, como se o tempo e a opressão tivessem corroído o corpo, diminuindo-o. Sob a madre Superiora, as outras freiras padecem da alma, mas esse padecimento fica explicitado no corpo, exemplos disso: A irmã G é comilona, a irmã C sangra e a irmã A tem olhos arregalados.

Deste modo, a citação de Eliade, ao mostrar que a morte é apenas uma etapa dentro de uma ritualística maior, que encontra no corpo a presentificação do divino, coaduna-se com a cena do velório da irmã E, mostrando que o corpo morto da personagem não é só exemplo para as demais irmãs, a morte da personagem configura-se como uma das faces do sistema opressor, que vê na morte do outro a possibilidade de manutenção das engrenagens que o constituem.

SUPERIORA: Vocês têm medo de mim?
 IRMÃ F: Mas aos poucos perderemos.
 SUPERIORA: Vocês têm medo é disto (*aponta o caixão*)
 (HILST, 2008, p. 137)

A pergunta de irmã H, “Mas ela está aí? Nesse caixãozinho?” traz consigo a ideia de que, se as irmãs estão nesse microcosmo denominado convento, e por isso, comprimidas dentro de uma série de dogmas a ser seguido, o espaço seguinte a comprimir ainda mais as personagens seria o caixão. O último lugar, a encerrar quaisquer perspectivas de luta ou êxodo da realidade em que são participantes, mas ainda resta possibilidades que estão além do muro:

IRMÃ H (*em aflição*): Não fale assim, não fale assim, meu Deus, nós temos que chegar até o muro. (*vai até a janela*) Olhem, olhem aquela ferida enorme nas montanhas de pedra... Tudo isso não deve ser em vão. Ninguém arranca as vísceras de uma montanha por nada. (HILST, 2008, p. 136)

A irmã H compara a irmã E com a imagem de uma montanha flagelada por feridas. Se a irmã E não possui mais as vísceras funcionando, - por que isto importa mais que a alma -, há algo de muito errado nesta morte, restando apenas atravessar o muro a fim de saber o que há fora dos domínios do convento, pois a explicação necessária para entender a vida e o estado em que estão as personagens está fora, no mundo exterior, privadas disso, as personagens de **O Rato no Muro** possuem apenas vislumbres – através da janela – dessa outra realidade, por isso, a inconformação da irmã H cresce, e neste adensamento da consciência à frente de seu tempo, irmã H sofre diante da morte da irmã E, pois sabe que, se não atravessar o muro, todas terão o mesmo destino.

A irmã H termina com a seguinte afirmação: “Ninguém arranca as vísceras de uma montanha por nada.”, a frase é carregada de indignação, e apesar de transparecer o processo de compreensão do mundo que a irmã H possui, na verdade a personagem propõe que ao matar irmã E, o sistema opressor reafirma que no mundo de ordens e leis, o ser humano é o que menos importa no universo, uma vez que tudo é poder, baseado nos polos: opressor e oprimido. Uma montanha que possui vísceras é uma imagem forte porque coaduna o homem com natureza, traduzindo e consubstanciando o homem na natureza, um sendo parte do outro. Para Eliade (1996, p. 127), a montanha é um símbolo do universo; e, como portadora dessa totalidade denominada universo a montanha também agrega o homem como parte sistêmica. Assim a morte da E gera na irmã H uma intensa angústia a intensificar de forma considerável os conflitos da personagem, e sua luta contra a Superiora.

IRMÃ I: Mas se arrancaram as vísceras do rato, porque não arrancariam as da pedra?

SUPERIORA (*para a irmã D*): Eu não disse que elas ficam patéticas diante da morte?

IRMÃ H (*com firmeza*): Nós queremos chegar até o muro.

SUPERIORA: Vocês sabem que é impossível.

IRMÃ D: É inútil, é inútil.

TODAS (*menos a Irmã G e Irmã D*): Por quê?

SUPERIORA: Porque sempre foi assim.

IRMÃ D: Sempre.

IRMÃ B: Não é verdade o que elas dizem. Nós podíamos quase encostar no muro, na hora da meditação e da leitura. Não é verdade?

SUPERIORA: É verdade somente nessa hora. Mas assim mesmo vocês nunca chegaram muito perto. Por quê? (HILST, 2008, p. 136)

É na firmeza do discurso da irmã H, “Nós queremos chegar até o muro” que se consolida no plano da ação a meta da irmã H. A personagem não está somente em busca da liberdade, pois cruzar o muro significa, dentro da estrutura opressora desta casa religiosa, quebrar com um ideário religioso, erguido sob a égide de um feudo, em que há a profissão de votos e honras dos servos para com os senhores. A Superiora de **O Rato no Muro** pode ser caracterizada como este tipo de senhor, só que, ao invés de terras que eram cedidas aos servos, no caso deste convento em especial, a Superiora possui o controle dos corpos das freiras, usando da pedagogia do medo como método para afastar qualquer atitude que possa insuflar as irmãs contra seu poder. Ao dizer: “Eu não disse que elas ficam patéticas diante da morte?”, a personagem expõe que o terror das freiras em morrer fisicamente – pois no plano existencial estão mortas – é um aliado eficaz para mantê-las sob o controle.

No entanto, o que é especial na cena é a menção da irmã B, “Não é verdade o que elas dizem. Nós podíamos quase encostar no muro, na hora da meditação e da leitura. Não é verdade?” ao que é respondido pela Superiora: “É verdade somente nessa hora. Mas assim mesmo vocês nunca chegaram muito perto. Por quê?” A discordância da irmã B é mais do que significativa, pois a personagem coloca em xeque duas palavras de importância capital na trama. São elas: meditação e leitura. Para a irmã B durante a meditação e a leitura era possível ter um contato próximo com o muro. Os dois termos coadunados favorecem pensar que a meditação enquanto processo de afastamento das tensões diárias levava até as proximidades do muro, movimento também empreendido por meio da leitura. Neste sentido é possível pensar que na leitura e na meditação as freiras tinham contato com a zona fronteira, ou seja, o muro. Porém, o fato de não ser especificado na trama que tipo de leitura as freiras tinham acesso possibilita inferir que ambas as ações ler e meditar possuem correlação com os dramas pessoais de cada das personagens, se elas eram arrebatadas até as proximidades do muro, é provável que tais leituras e meditações as fizesse ter um vislumbre deste muro as impedir de sair. A resposta da Superiora, “Mas assim mesmo vocês nunca chegaram muito perto. Por quê?” se desvela irônica à medida que as freiras ficam sem saber a resposta, como veremos a seguir:

IRMÃ B: Não sei...

IRMÃ H: Vocês sabem?

IRMÃ A: Eu não.

IRMÃ C: Eu também não sei.

IRMÃ F: Nem eu.

IRMÃ D (*ri altíssimo*): Elas nem sabem o que querem. Chegaram tão perto...

SUPERIORA: É porque o muro parece tão irreal agora que vocês o desejam.

IRMÃ H: A senhora quer nos confundir.

IRMÃ G: Nós nos confundimos sempre.

IRMÃ (referindo-se à Superiora): Só quando ela está por perto. Temos medo. (HILST, 2008, p. 137)

A confusão entre as personagens reforça o poder da madre. Ao rir, a irmã D exprime o lado grotesco e irônico da Superiora, constatando que as freiras desconhecem como é o muro. Anteriormente falamos da onipresença da madre que, em nome de Deus, castiga as freiras, impondo-lhes orações e rotinas. A presença da Superiora demarca sua ação de oprimir as freiras através de um jogo de suposições empreendido pela própria personagem. Na fala, “É porque o muro parece tão irreal agora que vocês o desejam.” A madre usa de um discurso ambíguo com o intuito de confundir as personagens. O desejo seria neste caso um vetor a afastar as irmãs do muro, recalitrando-as no ambiente do convento, ou seja, quanto mais as irmãs desejam reconhecer o muro, até mesmo para traçar um plano de fuga, mais o muro se tornaria invisível, irreal, deste modo, perigoso.

SUPERIORA: Vocês têm medo de mim?

IRMÃ F: Mas aos poucos perderemos.

SUPERIORA: Vocês tem medo é disto. (*aponta o caixão*)

IRMÃ I: Imagine, eu posso até tocá-lo.

IRMÃ A: Eu também. E vocês?

IRMÃ B,C e F: Nós não temos medo. (*tocam o caixão*) Pronto (HILST, 2008, p. 137)

A maneira como a Superiora lida com o medo das freiras é significativa, pois ela estimula o medo de suas subalternas para que ele se faça maior. Ao perguntar, “Vocês tem medo de mim?”, a Superiora testa a submissão das freiras e confirma, ameaçando, o seu poder. Neste sentido, Walter Burkert, em *A Criação do Sagrado* (1996), ao tratar do olhar da religião sobre o ser humano, diz que “a posição do homem é descrita e legitimada na sequência das funções governativas pelas classes superior e inferior.” (p. 118). Essa dicotomia, superior e inferior é evidente em **O Rato no Muro**: a personagem é tratada como Superiora, o que lhe confere poder, enquanto as Irmãs ocupam, submissas, o polo inferior, porém, através da irmã H temos uma tensão entre esses polos. A irmã H é uma líder nata, com potencial para incentivar as demais freiras a causar fissuras na ordem do convento. Para a madre, a irmã H é uma ameaça não porque seja apenas uma personalidade forte, mas por ter potencial de instaurar no convento um novo *modus vivendi*, substituindo a Superiora, e sendo legitimada por uma nova “sequência das funções governativas”, que nos fala Burkert.

SUPERIORA: Cada uma de vocês pensará sempre nessa possibilidade.

IRMÃ H: Que possibilidade?

SUPERIORA: De chegar até o muro.

IRMÃ A: De subi-lo.

IRMÃ B: Transpô-lo.

IRMÃ C: Ver mais adiante.

IRMÃ D: É inútil. É inútil.

IRMÃ F (*vibra as mãos como se fossem asas, cada vez mais alto*): Como um pássaro... como um pássaro! (HILST, 2008, p. 138)

Para a Superiora há um prazer em perceber que as freiras precisam antes de tudo saber chegar até o muro, operação que quase se completa por meio da meditação e da leitura. Quando diz, “Cada uma de vocês pensará sempre nessa possibilidade.” a Superiora alarga a ideia de que na condição de dominadora somente ela sabe o caminho para acessar o muro. As irmãs A e B evocam com dois verbos, subir e transpor, a máxima a resumir a trama: como ratos viventes num convento, é necessário não somente subir no muro e vislumbrar a liberdade, como faz irmã F, num primeiro momento da peça, ao observar o pássaro que pousa na janela. É preciso transpor o muro, mas, antes de tudo, importa decodificar as características do muro. O esquema opressivo em que as personagens estão dissolvidas é formado por um aparelho bastante refinado que se auto molda com o passar do tempo, e que se constitui nesse caso, da religião, um sistema que se propõe ser perfeito e inquestionável.

Se antes a irmã F apenas observava absorta o pássaro pousar na janela, agora a personagem deseja torna-se um. O querer da personagem evidencia o que Gilbert Durand (2002) pensa sobre o pássaro como um ser naturalmente voltado para as aspirações divinas, conseguindo transitar livremente entre o espaço dos homens e o espiritual. Para a personagem a essência do ser humano é a liberdade, e o ser divino está nessa condição, está livre de quaisquer amarras opressoras que possam castrar a capacidade de voar até Deus. É substancial para a irmã F não mais permanecer no estado de letargia, – quebrado apenas com a visita do pássaro – mas ser o pássaro, significando desta forma ter as características e consciência necessárias para ir além do que a prende. Se a contemplação agora se faz insuficiente, é urgente uma recriação se si, que passa pelo plano psíquico, ou seja, só mesmo acreditando ser um pássaro é que a irmã F consegue resistir no convento.

IRMÃ H: É preciso que nós façamos tudo na noite. A noite é sempre melhor para essas empresas.

IRMÃ I (*olhando pela janela*): Lua... baça

IRMÃ (em aflição): O quê?

IRMÃ I: Lua... baça.

IRMÃ H (*indo rapidamente até a janela*): Apenas uma névoa. Vamos.

SUPERIORA: E seu eu disser a vocês que isso é impossível?

IRMÃ B: Nós temos força. Somos em maior número.

IRMÃ A: Todos esses ritos, todos os dias... sempre na sombra.

IRMÃ C: E eu estou cansada de sangrar.

IRMÃ F: Como um pássaro... como um pássaro!

IRMÃ G: Eu não me canso de comer. É uma coisa do ventre. É doença.
 SUPERIORA: É culpa (HILST, 2008, p. 138 – 139)

A cena caminha para o desfecho da peça. São retomadas as questões primeiras que referendam que cada personagem vive um drama específico. A irmã C e o sangue, a irmã F e a busca pelo pássaro e a irmã G com a fome insaciável. A irmã H traça um plano de fuga, elege a noite o momento ideal para a escapada até o muro, porém, a fala da irmã I expõe uma dificuldade: a lua está baça. Em *O Mito do retorno eterno* (1988), Eliade afirma “o ritmo lunar não só revela intervalos curtos (semana, mês) mas que serve também de arquétipo para períodos mais largos; com efeito, o nascimento da humanidade, o seu crescimento e decrepitude (o seu desgaste) (p. 102)”. Para a irmã I a lua é um indicativo de que a presente situação não é favorável para tentativas de fuga, uma vez que ela exprime a tensão que ocorre dentro do convento. Na resposta da irmã, “Apenas uma névoa” a presença do muro é ofuscada pela névoa, o que gera imprecisão e, por conseguinte, medo.

A lua para a irmã H traduz essa possibilidade de “(re) nascimento da humanidade” pensada por Eliade, porém esse processo é perigoso. Há a Superiora, o muro e a lua baça, ratificada na voz da irmã I, a repetir a mesma frase, numa absorção também de deslumbramento, Eliade (1988), diz: a lua é o primeiro morto e também o primeiro morto que ressuscita. (p. 101). A irmã I possivelmente abstrai a imagem da lua como um prenúncio de morte, especialmente essa lua, escondida sob a névoa, e que por sua vez, para a irmã H sugere uma força direcionada ao desejo de sair.

Todas voltam-se para a Superiora.

IRMÃ A, B, C E F (*vagarosamente*): Tan... tas, tan... tas, tan... tas...

SUPERIORA: E de que espécie?

IRMÃS A, B, C e F (*tom cantante. Tensão. Destacando as sílabas*): Múltiplas.

Irmã H desespera-se, faz gestos para que não continuem.

SUPERIORA (*tom crescente*): De A a I?

IRMÃS A, B, C E F (*tom cantante, crescente. Tensão*): Ai... sim... AAAAííí... A... í (HILST, 2008, p. 139)

A cena demonstra que os esforços empreendidos pela irmã H na luta pela liberdade, são eclipsados quando a Superiora evoca a culpa *in natura* das freiras, fazendo-as repetir um juramento como uma canção sem fim. É no discurso assentado na culpa que a Superiora domina as freiras, e a irmã H tem plena consciência desse dispositivo, ao clamar:

IRMÃ H: Parem! Parem! Vocês não vêem que está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala da culpa nós pensamos no tempo? E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia?

IRMÃ G: Olhe o rato.

SUPERIORA (*para a irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver. (HILST, 2008, p. 139)

Aqui, completa-se o enfretamento entre a irmã H e a Superiora. Ambas têm plena consciência dos lugares que ocupam no microcosmo do convento. A Superiora, ao chamar a irmã de rato, intenta deixar claro que ela é um ser fadado a não ter liberdade, pois a pretensa dignidade de um rato está nas sombras, nos lugares pertencentes ao submundo. A irmã H, uma espécie de heroína em **O Rato no Muro**, sabe que este convento, paulatinamente, há de transformar todas em ratos, pois a Superiora, além de estar situada no plano acima das freiras, possui também o aparelho discursivo ao seu favor, por isso a irmã H implora que as outras personagens não respondam, uma vez que ao responder, passam a jurar, e jurar pressupõe obediência às regras. O que se estabelece no final da peça é um rito de juramento com o propósito claro de reificar eternamente as personagens, matando-as nas várias dimensões da vida.

IRMÃ G (*tom cantante*): Oh, Senhor de todas as nossas culpas, entristecei-vos.

SUPERIORA: Hein? Como disseram?

IRMÃ H: Não respondam, por favor, não respondem!

TODAS (*Menos a Irmã H. Tom agudo*): Alegrai-vos, para que não nos esqueçamos de todas as nossas culpas.

IRMÃ H: Parem pelo amor de Deus, parem!

SUPERIORA: São muitas?

TODAS JUNTAS (*menos a irmã H. Tom cantante*): Muitíssimas...

SUPERIORA: Quantas?

IRMÃ H: Não, não continuem! (*repetindo "PAREM" até a exaustão*)

TODAS (*diversos tons*): Tan... tas, tan... tas, tan... tas.

Irmã H aproxima-se da irmã I, agarra-a sempre repetindo "PAREM". Rola pelo chão. (HILST, 2008, p. 140 – 141)

Esta é a última cena de **O Rato no Muro**, as irmãs estão sob o domínio de um mantra a distender a palavra, “tantas” em meio ao clamor da irmã H para que não respondam às perguntas da Superiora. Sem conseguir cruzar o muro, a irmã H é testemunha das ações do poder massacrante da madre, e ao testemunhar, a personagem é morta, primeiro na sua singularidade – ter consciência da opressão – depois, no plano físico, “rola pelo chão”. Neste sentido, Burkert (1996, p. 220), mostra que “nenhum contracto, nenhum tratado, nenhuma administração da justiça se celebram sem que haja um juramento.” Esta é a única circunstância em que a religião, a moralidade e a lei claramente se encontram. O que vemos no ápice da trama é as irmãs através da confirmação de suas culpas, realizarem uma espécie de juramento, afinal só faz sentido existir a madre, o muro, a cerca e as leis, se houver as freiras para sustentar através da servidão o posto operante por um ser maior, que oprima e marque os locais de fala assentadas na dicotomia: opressor e servos.

Ao responder a madre Superiora, as freiras estão celebrando a morte da irmã H, que por sentir demasiada necessidade de ser livre, tornou-se uma ameaça para o convento. Portanto, o embate entre a irmã H e a Superiora não é apenas uma luta por poder a encontrar forças no discurso proferido por cada uma delas. É antes de tudo, uma luta por espaço no convento, irmã H na sua força pulsante e questionadora vê que entre o convento e o mundo exterior há uma ponte: a liberdade, o ir e vir sem estar sob regras que destroem a subjetividade; ao contrário da Superiora, a temer perder o poder que exerce caso as freiras tenham acesso ao mundo exterior, por isso, qualquer proposição de algo além do muro, é nocivo para a madre. No fim, o que interessa à Superiora é manter as irmãs no seu regime, mesmo que para isso, tenham que ser eliminados sonhadores e idealistas como a irmã H.

3.5 De Girassóis, Cordas e Sangue

O Rato no Muro é um texto repleto de símbolos a estabelecer conexões no interior da trama. Citando alguns exemplos temos: gato, rato, muro, sol, lua, girassol, terra, sombra, cordas, sangue entre outros e, todos esses símbolos estão intrinsecamente relacionados com a composição da peça. imagens compõem a estrutura da peça, dando-lhe organicidade e força. De certo modo, a função das personagens é organizar, através de seus dramas, os elementos que estão em jogo.

Na busca pelos símbolos de importância capital, percebemos que o girassol, a corda e o sangue configuram uma tríade a sustentar o desenvolvimento da história, haja vista que as personagens se reportam a estes elementos com certa constância, seja direta ou indiretamente. Parece-nos plausível afirmar que as personagens de **O Rato no Muro** administram os conflitos que possuem, ora num jogo de cruzamento – o sangue, por exemplo, que é comum a todas – ora se particularizando, caso de irmã H ao desejar que se houvesse cordas seria possível alcançar o muro.

IRMÃ H: Você chegou até o muro?

IRMÃ B: Não. Agora existe a cerca. Mas havia a sombra do muro. É quase a mesma coisa. E perto da cerca a terra estava revolvida.

IRMÃ G: É por causa dos girassóis que serão plantados amanhã. Você tem alguma coisa aí? (*procura nos bolsos da Irmã B*)

IRMÃ B: Os girassóis... Isso se a nossa Irmã não continuar a procurar o gato.

IRMÃ H: Quem?

IRMÃ G: Vocês sempre se esquecem... a Irmã E.

IRMÃ B: Os girassóis precisam ser plantados logo.

TODAS (*menos a irmã G*): Por quê?

IRMÃ B: Para não se vê o muro.

IRMÃ I: Imagine se os girassóis vão cobrir o muro. (HILST, 2008, p. 120)

A imagem do girassol é rica em significados, a principal delas é a de que o formato do girassol representa o sol, por isso, a plenitude, força e a vivacidade. Especificando, Chevalier e Gheerbrant (2007), afirmam o seguinte:

A prosperidade que tem essa planta de mover-se constantemente para acompanhar a evolução do Sol simboliza a atitude do amante, da alma, que volta continuamente seu olhar e seu pensamento para o ser amado, a perfeição sempre dirigida para uma presença contemplativa e unitiva. (CHEVALIER & GHEEBRANT, 2007, p. 486)

Na cena a irmã B atesta que “os girassóis precisam ser plantados logo”, uma vez que por meio deles não se verá o muro. É possível analisar os girassóis no **Rato no Muro** como a força que vai localizar o olhar das irmãs sobre o muro, que é incerto e invisível, pois não se mostra na totalidade, tendo em vista que, perto deste, existe a cerca. Para as freiras, o girassol congrega a capacidade de clareamento deste ambiente, soturno e dominado por sombras. Não se pode esquecer que as freiras estão sob a constante vigia da madre, que na onipresença é esse olho que tudo observa. Na realidade o que mais as freiras desejam é saber como se chega até o muro, fora dos horários de meditação e leitura, únicos momentos em que se é possível conectar-se com as proximidades do muro. A Superiora tem conhecimento dos girassóis – como se verá na cena seguinte – porém, a maneira como as irmãs reelaboram a presença da flor diferencia sua função do que é de conhecimento da madre.

SUPERIORA: Afaste-se daí.
 IRMÃ B: Vim ver os girassóis.
 SUPERIORA: Mas não há girassóis.
 IRMÃ B: Eu sei. Mas vim ver se as covas estão prontas para os girassóis.
 SUPERIORA: Isso não é o seu trabalho.
 IRMÃ B: Mas mesmo assim, o que é que tem, Madre? Sempre gostei tanto de ajudar.
 SUPERIORA: Ajude-se a si mesmo. Olhe cada vez mais para baixo, mas não neste lugar. (HILST, 2008, p. 122)

A organização das atividades de uma casa religiosa geralmente é seguida à risca, porém, em **O Rato no Muro**, percebemos uma inversão importante. Independente de qual irmã fosse verificar as covas para plantar os girassóis, o encontro com a madre seria certo. A condição de Superiora confere à personagem a onipresença da qual estamos tratando ao longo da análise da peça. Há na fala da irmã B uma ideia de morbidez, “Eu sei. Mas vim ver se as covas estão prontas para os girassóis.”, na verdade, a palavra “cova” se refere indiretamente às freiras, numa espécie de cárcere no convento, elas caminham para a morte, ou melhor, o destino das irmãs é também as covas. Para a Superiora plantar girassóis é mais uma das atividades do convento, o problema reside quando as

irmãs se empenham demasiado no cuidado com a flor, ao invés de ter a visão uniformizada como o quer a Superiora.

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

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

IRMÃ B: E isso teria muita importância, Madre?

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

IRMÃ B: Nós veremos o muro, Madre. De qualquer lado que se olhe... E mesmo se eu não colher as sementes, a outra Irmã há de fazê-lo. A Irmã E. Ela verá o muro. (HILST, 2008, p. 122)

A Superiora não vê perigo nos girassóis, mas sim nas sementes porque elas hão de despertar nas freiras o desejo da colheita. No entanto, para a madre, no momento desta colheita de girassóis as irmãs encontrariam o muro, colocando-as de volta no plano da servidão coordenado pela Superiora. Os movimentos a envolver a irmã B: olhar a cova, colher as sementes, encontrar o muro; são significativos porque demonstram que o girassol representa, no convento, vida e morte. Sobretudo morte, tendo em vista que se os girassóis são plantados para cobrir o muro, como informa irmã B, as flores seriam apenas uma ilusão a enganar as freiras, que ao se deslumbrarem com a energia emanada pela flor, encontraria seguidamente o muro.

Nas falas da irmã H que sabemos da importância simbólica da corda para a personagem, num dos diálogos com a irmã I através da imagem da corda temos consciência de como o muro se faz ameaça à medida que é descrito pelas personagens.

IRMÃ H: Mas a cerca não é frágil?

IRMÃ I: Mas o muro é altíssimo. E nem tem porta.

IRMÃ H: Deve haver cordas. Nós acharemos cordas. As do poço!

IRMÃ I: Mas não vão até metade do muro.

IRMÃ H (*rude*): Você mente. Mentira.

IRMÃ I: Mas porque você acha que eu minto?

IRMÃ H: Porque nenhum muro pode ser tão alto, e nem um poço tão pouco profundo. (HILST, 2008, p. 112)

Por meio da irmã I sabemos que o muro possui proporções gigantescas e não tem porta, as freiras estão enredadas numa fortaleza. Assim, para a irmã H só através das cordas poço é que poderão enfrentar o muro. Observemos a carga simbólica das palavras poço e corda. Chevalier e Gheerbrant (2007) denotam que “a corda está ligada, de maneira geral, ao simbólico da ascensão, como a árvore.” (p. 285) e, “simbolizando o conhecimento, o poço representa também o homem que atingiu o conhecimento.” (p. 726). Em ambas as acepções, temos latente uma ideia de êxodo, de mudança que pode resultar na ascensão, mesmo que para isso seja necessário seguir pelo

desconhecido, como faz irmã H. Para a personagem, “nenhum muro pode ser tão alto, e nem um poço tão pouco profundo”, a irmã H entende que o empecilho que as impede de ter contato com o mundo exterior não pode ser maior que um poço, símbolo que traduz a ideia de profundidade e imersão. Se o muro demarca, impedindo-as de ver o que há além, o poço, em direção contrária as leva para a experiência do autoconhecimento, por isso a corda – antes de ser um utensílio para a fuga – é um sinal de que é preciso voltar-se para si, e só depois de uma viagem ao interior, ao útero do poço que é possível seguir adiante.

No tocante ao sangue, as personagens de **O Rato no Muro** expressam reações adversas. O sangue é inclusive, estopim que pode escorrer e alcançar todas as outras.

IRMÃ A (*para a irmã H*): E a senhora iria... (*aponta para a irmã I*) sem ela? (*Irmã H abaixa a cabeça*)
 IRMÃ G: O sangue tem cordas invisíveis.
Ouvem a porta abrir-se.
 IRMÃ I: Cht! Cht!
 IRMÃ G (*escondendo-se*): Não posso comer em paz com esse entra e sai.
 TODAS JUNTAS: Irmã C! (*suspiram aliviadas*)
Irmã G sai de onde se escondeu.
 IRMÃ C (*gemendo*): Ai. Ai. Ai.
 IRMÃ B: Meu Deus, ela está cheia de sangue.
 TODAS JUNTAS: Sangue! (HILST, 2008, p. 124)

A cena possui dois momentos fortes. O primeiro deles está na fala da irmã G, “O sangue tem cordas invisíveis.”, pois a irmã G coaduna sangue e corda no mesmo campo interpretativo, ao comentar da relação de sangue entre as irmãs I e a H, a personagem irmã G estende essa relação entre corda e sangue às demais, pois o convento as mantém num esquema em que as ordens da Superiora, como nós de uma corda, faz com que todas compartilhem um único espaço. As cordas invisíveis perpassam todas as irmãs, elas, um único sangue no altar da Superiora. Depois, com o a constatação em irmã C: “Meu Deus, ela está cheia de sangue.” Observar uma das irmãs expor fisicamente o sangue é para as freiras um sofrimento coletivo, a vida no convento não contempla esse tipo de reflexão, uma vez que o sangue está – através de votos religiosos – consagrado a Deus.

Na cena seguinte à descoberta, vemos o porquê das irmãs terem terror com a presença do sangue.

IRMÃ C: Eu estou sempre assim. É todos os dias a mesma coisa na hora da confissão e do castigo.
 IRMÃ H: Não. O que a senhora diz é:
 TODAS JUNTAS: Hoje eu olhei para dentro de mim. Havia sangue. Tive medo.
 IRMÃ I: E, se é por dentro, como saberemos nós?
 IRMÃ C: Mas é a mesma coisa. Então não vêm?
 IRMÃ H: Imagine... as nossas coisas de dentro são tão complicadas.

IRMÃ A: Milhares de ramificações.

IRMÃ I: Às vezes até sem sentido. (HILST, 2008, p. 124)

Na verdade, o sangue representa o distanciamento natural das freiras com o mundo exterior marcado por secções existenciais que não dão espaço para elementos que demonstrem que o ser humano é mais vísceras do que é espírito. A confissão e o castigo são para a irmã C, responsáveis por essa contingência de sangue a vazarem do corpo da personagem. A confissão e o castigo, duas palavras que na condição de categorias abrem espaço para inúmeras interpretações. Através da fala, do ato de confessar-se, a personagem sangra, e isto, também é gerado pelo castigo. O poder da Superiora a oprimir a irmã C se estabelece através da coerção no momento da confissão, - que sendo um ato de purificação do espírito – cria um ônus físico a encontrar no sangue seu veículo principal. O castigo advindo da confissão demonstra na coletividade o poder da Superiora, pois todas são castigadas, porém a única que sangra é a irmã C, e isso não só aterroriza as freiras, as coloca numa situação em que é preciso aceitar que mais dias menos dias todas sangrarão.

Assim, os girassóis, a corda e o sangue são alguns dos vários símbolos a compor de forma substancial à trama de **O Rato no Muro**. Os sentidos desses símbolos provocam aberturas interpretativas que dão ao texto a sensação de ter em mãos uma colcha de retalhos muito bem pensada e estruturada por meio de personagens, que ao dialogarem seus dramas, através de elementos de carga semântica variada, promovem um verdadeiro mosaico de ideias a exprimir a condição humana.

CAPÍTULO IV

O Rato no Muro no Quartas Dramáticas: Relato de experiência

Fazer com que a palavra volte a morrer no corpo. Descer às posturas. Encontrar as posturas musculares e respiratórias nas quais se escrevia. Porque os personagens são posturas de órgãos e as cenas sessões de ritmo. Esporro. E o texto não é nada além de marcas no chão dos pés de um bailarino desaparecido. Valère Novarina.

4. Notas introdutórias

Enfim, chegamos ao quarto capítulo deste trabalho intitulado, “**Hilda Hilst: Da dramaturgia ao poder e à cena – leituras das peças O Verdugo e o Rato no Muro**”. Aqui, pedimos licença para assumir uma voz direta no que diz respeito à leitura-montagem do texto **O Rato no Muro** no projeto de extensão Quartas Dramáticas, coordenado pelos professores André Luís Gomes e Augusto Rodrigues. Aqui, o pesquisador se despe paulatinamente à medida que o encenador/diretor assume o lugar de confronto com o texto e com o palco. Aqui, o “eu” compromete-se em refletir sobre os processos que extraíram do texto de Hilda Hilst possíveis soluções para a leitura cênica que ocorreu no dia 16 de janeiro de 2013 no Instituto de Ciências Humanas – ICC / Minhocão. Aqui, adotamos uma linha de pensamento que passa da observação e reflexão a partir dos ensaios até a apresentação cênica. Meu maior desafio era saber lidar com um texto fragmentado, poético e de grande força textual e dar voz cênica às vozes das personagens de Hilda Hilst.

Conheço o teatro hisltiano desde 2006 quando participei de uma leitura dramática do texto “O Visitante”, conhecida peça poética na obra de HH. Na ocasião, interpretei o personagem intitulado: “Meia Verdade”, um corcunda que adentra a casa de uma família e acabava gerando uma série de emoções nas outras personagens. Lembro-me do meu medo com as construções sintáticas do texto, da poesia latente, das imagens e das redes de tramas estabelecidas entre as personagens. Foi uma experiência positiva. Meu encontro com Hilda Hilst aconteceu, portanto, via teatro e, só depois, conheci sua dramaturgia, que nos faz adaptar e readaptar-se à vida. Depois disso, dediquei-me a estudar a simbologia presente no teatro hisltiano: em seus poços, em suas figueiras, cordas e girassóis.

Na condição de mestrando, com a possibilidade de experimentar o texto hisltiano no âmbito da pesquisa teórica/bibliográfica como também no palco, senti-me envolvido num grande projeto pessoal e havia também medo e terror diante da possibilidade de não cruzar as fronteiras iniciais do texto para a leitura cênica e acadêmica.

Texto é um espaço de fronteiras. Li e reli **O Rato no Muro**, buscando encontrar portas entre as fronteiras que o texto impõe. Fiquei maravilhado com a trama, apesar de achá-la, num primeiro momento, poética demais para ser transmutada em jogo cênico, uma vez que teatro, pensando restritamente na herança aristotélica, é ação. Fiquei impressionado com as personagens construídas por Hilda Hilst, principalmente, com a irmã H, segundo alguns críticos, uma espécie de *alter ego* da própria dramaturga. Falas da irmã H como, por exemplo, “Mas tu serás assim, tão velho e tão

triste, e eu poderia te cantar como um dia te cantei?” imprimiam em mim um misto de alegria e angústia diante da vida.

É impossível estudar um texto, como o de Hilda Hilst, e não ser contaminado por essa indisposição natural pela vida. De início caminhei pelo texto, sondando pontos fortes que pudessem ser ampliados imagetivamente na leitura cênica.

O monólogo de irmã H, “Mas tu serás assim tão velho e tão triste? e eu poderia te cantar como um dia te cantei”, é definitivamente um dos momentos fortes do texto. Fiquei pensando em colocar a figura do anjo velho na leitura dramática. Mas como colocar uma estátua de um anjo? E em quê isso colaboraria para a cena. Tempo depois mudei de ideia, afinal o desafio maior era simbolizar o muro. Como fazer os alunos perceberem a existência do muro?

À medida que eu enfrentava o texto, novos signos apareciam: rato, muro, girassol, gato, comida, sangue, muro, cordas, poço, lua, escultura, anjo, Deus, maçã etc. Meu medo estava no excesso. Seria impossível tudo isso em cena, assim, de forma gratuita. Só depois percebi que o mais importante não era a materialização de todos esses elementos, mas a possível sugestão destes por meio do trabalho dos atores, do figurino e do cenário.

O teatro de Hilda se for executado de forma linear, pode ser de certo não alcança o público. As histórias são construídas sob o signo do caos. A ditadura militar, foi o caos, foi a supressão das possibilidades, dentre elas, das artísticas. Estudar e encenar um texto teatral é uma tarefa perigosa e requer diálogo com o mundo, com aquilo que chamamos de realidade. Nessas incursões pelo texto hilstiano, eu simplesmente anulava-me para qualquer outra coisa. É uma experiência maluca, estudar um texto para uma análise acadêmica, ao mesmo tempo em que este estudo também servirá para a montagem – leitura.

Em uma das noites de estudo peguei meu *Amavisse*, do qual sou muito orgulhoso, pois tem um autógrafo da Hilda, e fui ler. Acho que os poemas do livro dialogam com muitos dos temas propostos por HH. Amor. Deus. Loucura. Água. Não sei bem explicar o porquê, mas minha decisão de montar a leitura cênica de **O Rato no Muro** ganhou força após a releitura de *Amavisse*. Não daria certo montar o **Verdugo**. Era isso. Havia um embate sobre qual texto montar na edição no Quartas Dramáticas que tinha como eixo temático “literatura, ditadura e censura”. A escolha de montar um texto implica comprometimento, e, por conseguinte buscas de chaves de interpretação que possa torná-lo palatável para o público, e com Hilda não seria diferente, era preciso tirar a sensação agreste que o texto, enquanto signo literário emana, afim de colocá-lo aos olhos do público como algo instigante, e não um jorro de frases poéticas e tristes sobre a liberdade.

4.1 Ensaio em processo coletivo e analítico

O processo de montagem da leitura dramática de **O Rato no Muro** se desenvolveu por dois momentos distintos. Primeiro, o trabalho de leitura de mesa, depois, através de jogos teatrais propus marcações de cena. O estudo coletivo do texto foi muito interessante: antes de reunir o grupo com quem trabalhei, eu já tinha um olhar, uma percepção do texto, porém, com a análise feita em grupo percebi essa potencialidade na escritura de Hilda Hilst no que diz respeito às inúmeras mensagens contidas na linhas e entrelinhas das suas tramas. De algumas coisas discordei, outras reafirmei e outras incorporei nas leituras cênica e acadêmica. Além disso, é preciso, às vezes, abrir mão de certo deslumbramento que o texto causa, em função da praticidade.



Foto 1¹²

Esse registro fotográfico (Foto 1) é de um dos ensaios de corpo, que tinha a seguinte dinâmica: primeiro uma discussão sobre questões do texto, depois uma aquecimento geral, seguido por um aquecimento específico. Quando comecei o processo de montagem, voltei a reler, **Carta aos**

¹² Registro fotográfico realizado por Eduardo Schlöpfer. Da esquerda para direita: Andressa Lee (de costas), Tamires Felipo e David Maia.

Atores, do Valère Novarina. Há discussões preciosas neste livro, principalmente no tratamento que ele faz entre o corpo do ator – enquanto um depósito de vísceras - e as potencialidade dele como objeto fulcral para seu desempenho. Animava-me muito o trabalho de corpo e a disponibilidade dos grupo em caminhar diferente, gritar, pular de formas esquisitas. A desconstrução é um bálsamo. E, no texto de Hilda, eu percebia claramente isso. É preciso dar um tom animalesco. Brincar com a “escrotidão”. Se Hilda via uma possível imagem de Deus naquilo que é mais sub humano, então, acreditava que o caminho era buscar essa coisa do corpo prisão – as freiras estão presas – essa sentença ecoava na minha cabeça. O corpo é uma prisão. As freiras estão presas no seu próprio corpo, a ser resguardado pela prisão convento.

Os ensaios sempre me deixavam desorientado, pois muitas possibilidades cênicas surgiam, e, por conseguinte, as transmutações favoreciam uma série de leituras, mas era preciso fazer escolhas.

Ensaivamos como se fôssemos montar o texto e não apenas apresentar uma leitura dramática. O Quartas Dramáticas tem adquirido essa coisa curiosa, das apresentações terem a envergadura de uma montagem... A organização dos ensaios em momentos de estudo e jogo cênico foi bastante promissor porque o grupo anotava questões, expunha questionamentos – que aliás eram muitos –; para lembrar alguns: o que é rato? O que é o Muro? A irmã G seria uma espécie de testa de ferro da Superiora? Entre outras. Eu era inquirido por todos como se soubesse desvendar todos os mistérios da trama, mas admitia e propunha a construção de um olhar coletivo sobre o texto. Ali sentia-me acuado porque o ser pretense pesquisador queria entrar em cena, mas não cabia ter essa postura. No ensaio, apesar de diretor, eu voltava para a instância de leitor ansioso com a peça de Hilda Hilst.

A única coisa que me deixava bastante preocupado era as resoluções fáceis que algumas das atrizes apresentavam. Por exemplo, a irmã G no texto é a comilona, tudo é comida para a personagem. Sim, é legal massagear a barriga mostrando a vontade de comer, mas era preciso descer mais, tornar essa fome visceral, medonha, uma coisa de dar medo. Quando assisti no youtube e montagem do **O Rato no Muro**, realizada pela cia. Teatro de Arões, de Portugal, fiquei surpreso com o tom de comédia escolhido como proposta pelo grupo. Eu não via alegria no texto, eu não via a jocosidade da encenação portuguesa, ao contrário, na minha percepção havia tragédia, dor, neuras, até mesmo no comer constante da irmã G. O interessante é que as meninas viam certa tendência à comédia, porém, deixando claro minhas escolhas, a leitura seguiu o rumo que desejei.

Nos ensaios tive a possibilidade de confrontar o texto de Hilda Hilst com temas que nunca perdem a atualidade. Era possível escolher diversos caminhos para a montagem da leitura. Acredito que o caminho escolhido resultou numa leitura um tanto estranha para os alunos da disciplina

Literatura Brasileira – teatro, e, que resultou em análises muito elogiosas como também resenhas questionadoras sobre as escolhas feitas.

4.2 Freiras: desnudamento e composição cênica

Na apresentação da leitura dramática tentei colocar as personagens num estado de tensão que demonstrasse, através de suas ações em cena, a sensação de claustrofobia do convento descrito por Hilda Hilst.



Foto 2¹³

Na foto acima (Foto 2), irmãs estão sob a constante vigia da Superiora, envolvida sob o manto vermelho. À medida que as irmãs se relacionavam com a entidade opressiva, onipresente no convento, a proposta de colocar a Superiora o tempo todo em cena foi ganhando força. Desde a primeira leitura sempre imaginei as freiras imersas no processo de corrosão dos valores, sem volta. Em minhas leituras, por mais que a irmã H representasse o despertar, não haveria volta. As freiras

¹³ (Da esquerda para direita: Helena Miranda, Jordana Mascarenhas, Tamires Felipo, Andressa Lee e Júlia Capdeville (à frente))

se mostram de forma tão clara, aparente, seus conflitos não são sublimados por qualquer entidade de ordem religiosa. Uma das coisas que queria mostrar era isso, a impossibilidade de retorno, uma vez que o sistema vai deteriorando o que há de mais belo na vida. Na leitura, eu quis mostrar essas diversas faces do sofrimento, que coisifica ou reifica ou ser humano, ao ser servo de alguém.

4.3 Madre Superiora: provocação e explicitação cênica

Escolher um homem para fazer a Superiora foi uma escolha que se desenvolveu paulatinamente durante o processo de montagem da leitura cênica. Num primeiro momento pareceu-me arriscado cambiar o gênero da personagem. Mas certos riscos num processo de adaptação se fazem pertinentes. Se como leitores nós alteramos as imagens, no caso de performatizadores do texto, esse aspecto cresce. Sempre pensei na Superiora de **O Rato no Muro** como um ser fálico. Um totem do poder. Um obelisco, representante máximo de dominação e opressão das freiras privadas da liberdade. Eu não queria trabalhar com a sexualidade, pois esta é uma seara perigosa, porém, o texto pede, emana, quase ordena que seja colocada em cena tal latência. Tinha medo que a Superiora com traços masculinos pudesse encaminhar a leitura para um caminho interpretativo de fácil acesso, ou seja, um homem, enquanto provedor estabelece certa opressão num ambiente marcadamente feminino.



Foto 3¹⁴

Na montagem coloquei a Superiora com um grande pano vermelho, em contraposição ao hábito das freiras. O vermelho enquanto uma cor hercúlea sugere fogo, paixão, deslumbramento. Eu queria a Superiora assim: um tigre vermelho, sabedor do poder que possui, e pronto para devorar

¹⁴ No fundo, David Maia (superiora). Da esquerda para direita em plano baixo: Tamires Feilpo (Irmã G); Jordana Mascarenhas (Irmã H) e Helena Miranda (Irmã I) (envoltas por uma corda) e Andressa Lee (Irmã B).

quem ouse ultrapassar os limites impostos por sua presença. Davi Maia, o ator que fez a personagem procurou no seu processo de criação, criar uma imagem da Superiora como um ser atraente e assustador ao mesmo tempo. A voz, um tanto esganiçada dava o tom ameaçador que queria. Se no texto a Superiora é um ser esquisito, na leitura procurei extrapolar isso. É claro que temi a presença da caricatura, mas ao trabalhar com uma maquiagem referenciada no Teatro do Absurdo o resultado foi satisfatório. Eu não queria um público confortável com a imagem de um homem maquiado, com unhas postiças e cílios grossos a cativar o público. Era preciso gerar um desconforto com este ser que não beira o andrógino nem muito menos o feminino, mas que fica no entre lugar.



Foto 4¹⁵

Aqui, a Superiora, interpretada por Davi Maia, está com o rosto coberto e, cenicamente, ausente, mas, ao mesmo tempo, sua onipresença é evidenciada. A imagem sugere uma estátua esquecida, coberta para que não se veja o que há embaixo, do sangue. Sempre que via essa imagem

¹⁵ Davi Maia (superiora)

lembrava-me a fala da irmã G: “o sangue tem cordas invisíveis”, cada vez mais a cor vermelha, escolhida para o manto, se justificava, afinal, a Superiora é vermelha e é uma espécie de rainha de copas pronta para decapitar qualquer revoltoso.

Durante os ensaios fizemos muitos exercícios entre as meninas e a Superiora acobertada com seu manto invisível. O pano, a representar também o sangue das personagens e foi fundamental para a execução da ideia de terror que quis exprimir. A cada ensaio a coisa – pano – ia ganhando forma no corpo do ator Davi. Eu pedia que ele se consubstanciasse com o pano, tornando-o parte de si. Como se o pano fosse uma segunda pele, a pele de uma cobra que não tem um momento para troca. É isso, a Superiora era uma cobra que volta e meia saía de seu esconderijo para verificar o cumprimento das ordens, porém, sempre presente.



Foto 5: Helena Miranda (Irmã I) e Davi Maia (Superiora)

Com as unhas postiças vermelhas quis dar esse tom de ameaça que sai da Superiora. De início pensei em unhas pretas, mas o pano vermelho sobre o corpo do Davi pedia esses complementos. A única coisa preta seria “ao redor” dos olhos. Os olhos da Superiora deveriam expressar ocandade, tristeza, vazio, ao mesmo em tempo que marcassem também um olhar vivo. Um olho que tudo vê, e sabe. Em uma das discussões, lembro que comparamos a Superiora com o personagem de George Orwell, no romance 1984. A Superiora enquanto uma entidade perigosa e constante no cotidiano das freiras. É bem verdade que no texto ela aparece poucas vezes, o quando é citada pelas freiras. Na leitura, queria essa força em cena durante todo o percurso. A simples

imagem de um corpo coberto por um pano pode suscitar as mais diversas emoções, basta que a força que esteja no entorno conflua para o centro.

Depois da apresentação fiquei pensando se uma menina daria a força necessária para expressar o poder da Superiora sobre as freiras. Outro aspecto que trabalhamos nessa proposta foi os jogos de olhar. Sugeri ao Davi em mais de uma ocasião que a Superiora possuía um olhar petrificante, como o de uma Medusa, mas que mantivesse certa atração. Acredito que o fato de um homem ter feito contribuiu para tal busca, uma vez que a presença masculina também endossaria na Superiora um jogo que mesclasse matriarcado com patriarcado, sendo desta forma ambivalente.

4.4 H e I: presas pelo sangue e pela opressão

Entre as irmãs H e I é bastante claro uma relação de dependência entre as personagens. O que é intensificado à medida que a irmã H anseia pela liberdade. Na leitura, optei por tornar as irmãs, em algum momento, rivais, a partir da ideia de que cada uma defendia algo muito particular. A irmã H é mais clara em sua proposição, a personagem sistematiza o que quer, planeja, pensa e dialoga, e quando o faz, sua interlocutora, a irmã I parece confortável no ambiente opressivo. Esse confortável representa certa comodidade. O fato das personagens serem também irmãs de sangue proporcionava pensar a relação de ambas, através de jogos de opressão, uma vez que a irmã H não encontrava na I o mesmo vigor para lutar em prol da liberdade.



Foto 6: Helena Miranda (Irmã I) e Jordana Mascarenhas (Irmã H)

Para representar a dubiedade na relação sanguínea e espiritual existente entre as irmãs H e I, optei por uma corda de sisal que ligasse as duas durante toda a leitura, sendo retirada apenas no fim,

quando a irmã H é silenciada pela Superiora. Foi um processo bastante curioso, nos ensaios sempre era dito que a corda trazia mais a ideia de enforcamento do que de laços sanguíneos. A corda, enquanto um elo entre as personagens denotava também esse estrangular. A ideia me pareceu promissora, até porque, a cor do sisal evocava aquele ar rústico que eu procurava para dar, enquanto tom. A corda dá mais voltas no pescoço da irmã I enquanto que, na irmã H, há apenas uma volta e, isso simboliza justamente essa força que a opressão vai causando nas personagens. A irmã I está tão envolvida pela rotina do convento que nem percebe mais o peso que carrega no pescoço. É como se fosse um colar que marcasse a servidão. Durante os ensaios Jordana e Helena usavam a corda como se esta fosse uma parte do corpo das personagens H e I, e os movimentos de corpo sugeriam imagens significativas, importantes para pensar a relação das duas personagens.



Foto 7: Helena Miranda (Irmã I)

Durante a leitura tentei deixar claro os jogos de poder existentes entre as personagens. Há um movimento de opressão, os argumentos da irmã H incomodam a irmã I, a personagem já possui internalizada a opressão e o medo, fatores que a deixam num estado de letargia. Fiquei surpreso com os comentários feitos sobre a proposta de colocar as duas irmãs amarradas. Foi positivo, apesar

de trabalhoso. Eu queria mostrar essa coisa do “ter de suportar o outro” num ambiente claustrofóbico. Em minhas reflexões sobre peça isto é muito claro: as personagens tentam se suportar diante do absurdo de não ter a liberdade. A alteridade é sempre um processo de deslocamento, de câmbio, em prol de uma terceira coisa que muitas vezes não temos a mínima compreensão. Eu queria desejar a irmã H e I além de presas no convento, presas também por algum objeto que as incomodasse. Durante a leitura era possível observar as caras e bocas das pessoas com as duas personagens “amarradas” querendo ir para direções opostas.

4.5 Jogo final: desconstrução e o desnudamento

No texto, o ápice da peça está no enfretamento da irmã H com a Superiora. A tensão é evidente. Assim, meu desafio nessa montagem havia chegado ao seu calcanhar de Aquiles. Como demonstrar a presença do Muro? Como marcar esses limites que a opressão impõe? Lia e relia a fim de limar o texto, buscando uma chave de interpretação possível para levar à cena. À medida que os ensaios prosseguiam, e meu trabalho tanto teórico quanto cênico ganhava corpo, algumas coisas ficaram claras. O muro estaria ali, presente, durante toda a leitura dramática, não era preciso demarcá-lo com instalações, até porque o objetivo do projeto Quartas Dramáticas é a leitura, e não a montagem. No entanto percebia durante os ensaios, que as personagens entram num movimento contínuo de desconstrução. É isso. Desconstrução era palavra chave. Perguntava-me: onde deve levar esse processo de desconstrução? E quais personagens devem mostrar isso de maneira clara?



Foto 8: No fundo, Davi Maia (superiora)

Durante os ensaios tentei fazer com que todas as personagens se coadunassem com o pano da Superiora. Mas tinha medo que isto soasse conivência com a opressão e, em certa medida, isto é plausível, porém, o separaria a Superiora das demais freiras seria a nudez. Isso. O nu seria uma forma de demarcar os poderes. A Superiora, expressaria seu estado totalitarista expondo-se enquanto entidade dominante e nua, como um rei ou rainha dotado de certo androginismo.



Foto 9: Formação do Muro. Da direita para esquerda; Andressa Lee (Irmã B), Davi Maia (Superiora) e Júlia Capdeville (Irmã A)

Aqui, com o despir do manto da Superiora acontece a formação do Muro. O muro era a Superiora. Em um dos ensaios, fique observando o pano que cobria o corpo do Davi, e pensei: “isto pode se mimetizar a todas as outras freiras”. Como um sangue que se derrama, formando um mar, ou um muro. Atrás ficaria perfeita a irmã H lutando contra esse mar de sangue a envolvê-la. Nesse momento as outras irmãs viraram uma espécie de coringa, suportes para que esse muro se fizesse alto. A ideia fazia sentido, pois no fim todas são cúmplices do silenciamento da irmã H. A cena, mais do que uma inquisição, lembrou-me também de um ritual onde as duas cores vermelho e preto se digladiaram entre entoações de “tan... tas tan... tas”. Movimentar o pano como ondas de um mar bravio funcionou eficazmente para colocar em primeiro plano a desconstrução da Superiora perante as outras freiras, e essa desconstrução não diminuía o poder da personagem, pelo contrário, exacerbava a tensão existente entre a opressora e as demais freiras. Para muitos, há um certo horror no ato de ficar nu.

Alguns alunos não aceitaram a proposta e isto se refletiu nas falas, bem como em algumas resenhas sobre a leitura. O fato que é acreditei que na proposta. A Superiora nua, ausente de qualquer capa para assim demonstrar seu domínio sobre as demais freiras, trancafiadas em seus hábitos. E das roupas da Superiora seria originado o muro, como uma extensão da personagem, onipresente sob o manto ameaçador. A solução para o final da peça foi discutida algumas vezes no grupo, havia o medo de que as pessoas não compreendessem o porquê do nu, e qual a conexão que isso se estabeleceria com o todo.



Foto 10: Da esquerda pra direita em sentido horário; Davi Maia (superiora), Débora Andréa (Irmã D), Júlia Capdeville (Irmã A), Jordana Mascarenhas (Irmã H – deitada), Andressa Lee (Irmã B), Tamires Felipo (Irmã G) e Helena Miranda (Irmã I).

Na cena final, a irmã H é coberta pelo manto da Superiora. Sempre vi nisso um ritual fúnebre. Um velar moribundo. Atrás a Superiora, de braços abertos, crucificada como um cristo humano, terreno, apenas olhando para o nada. Plasticamente achei bonita a cena, apesar de se tratar de um desfecho trágico. No texto as personagens encerram retomando o rito de penitência inicial a abrir a trama. Na leitura mantive a mesma intenção, com o diferencial de ter a irmã H presente, enrolada no

pano, e as freiras em círculo velando o corpo da irmã. Nesse texto tem uma coisa da relação circular, daquilo que vai e volta a um ponto inicial.

Enfim, a experiência de montar o texto foi intensa porque me dupliquei, sendo o pretenso analista e o diretor/encenador, responsável pela transmutação da proposta para o jogo cênico. É verdade que ambos os espaços confluem para minha formação. Foram muitos aprendizados, o principal deles: Hilda Hilst é surpreendente e sempre reveladora. Antes eu lia suas e peças e pensava, “que raio de texto mais poético é esse? Como isso vai à cena?” Bem, o raio caiu em mim, e saí dele redivivo, um outro, mais atento.

Considerações Finais

A incursão de Hilda Hilst pelo teatro é rápida, porém, importante para a dramaturgia brasileira, uma vez que a autora produz uma obra rica em conteúdo, tendo como pano de fundo situações em que se configuram lutas entre opressores e oprimidos. As oito peças de Hilst foram escritas no curto período de dois anos, de 1967 a 1969, num contexto em que a repressão e a censura se alastravam pelo país. A autora, consciente de seu lugar, e atuação enquanto artista soube manipular os acontecimentos na escritura dramática, a fim de construir uma obra que provocasse reflexões sobre a realidade na qual estava imersa. Hilda foi uma mulher de sua época, e, como tal, usou do seu lugar de fala, contribuindo assim para a fortificação da dramaturgia brasileira de autoria feminina.

A contribuição de Hilda Hilst para o teatro brasileiro vai ao encontro do que afirma Sábado Magaldi (2004, p. 315): “o anseio anônimo de liberdade estimulou os autores a concentrarem-se numa dramaturgia social e política, inimiga das injustiças, que advogava a igualdade entre os brasileiros.” Acrescentaríamos ao social e político pensado por Magaldi, também o poético, uma vez que a poeta Hilda Hilst se aventura pela escrita dramática, trazendo em seu bojo aspectos inerentes de sua poesia. O teatro hilstiano é contaminado pela poesia, e, por sê-lo, Hilda consegue congrega o social, o político, o metafísico em um espaço simbólico por natureza, tendo em vista que o drama se constitui de diálogos em constante jogo.

Deste modo, nossa dissertação procurou desvendar alguns aspectos das peças **O Verdugo** e **O Rato no Muro** que evocassem a temática do poder. Acreditamos que através da ideia de poder e como ele se estabelece entre as personagens, Hilda cunha uma reflexão profunda sobre as formas de silenciamento do ser humano. Em **O Verdugo**, a personagem título sofre porque tem que matar um homem inocente, que luta contra a opressão exercida pelos juízes. O Verdugo acredita na inocência do condenado, por isso rebela-se, a seu modo, contra o sistema. Em **O Rato no Muro**, a irmã H expressa a indignação perante o cerceamento que a isola do mundo exterior, a personagem crê que pode existir um mundo livre, depois do muro que isola e cerca o convento. Essas personagens, o Verdugo e a irmã H, por mais que sejam sacrificadas, ainda assim acreditam num horizonte em que a vida escorre em abundância, e a liberdade é uma bandeira de luta permanente.

Em **O Verdugo**, ficou claro, em nossas análises, que o personagem principal é um idealista, que passa a desejar uma realidade distinta, e, assim, podemos considerá-lo como uma personagem predestinada a ser um alerta aos demais. Sua presença e força na trama o levaram à morte, uma vez que era impossível voltar atrás, a personagem havia sido tocada pelas palavras do Homem. Também constatamos que na trama de **O Verdugo**, as personagens são bem delineadas, defendem suas

ideologias, e aquilo que acreditam ser a verdade. Ao tratarmos do poder na peça, concluímos também que o discurso do poder se constrói entre as personagens, todos em algum momento da trama se utilizam ou são submetidos ao poder que julgam ter e esse poder é sempre relativizado e questionado. O jogo do poder então se constrói entre dominador, o legislador e o oprimido de maneira sugestiva, quase imperceptível, porém, marcantes, pois as personagens estão constantemente deixando claro o lugar social de fala e de ação.

Albuquerque (2011, p. 28), diz que: “o modo como o discurso lírico se estrutura, as fórmulas de que se serve ou que recria estão infalivelmente atadas à ideia de atitude lírica.” Ao atribuir tal aspecto à obra de Hilda Hilst, Gabriel Albuquerque chancela o que já dissemos sobre o teatro hisltiano ser imbuído por uma poética a alargar as possíveis compreensões que se possam ter dele. Em ambas as peças, as personagens falam das dores mais profundas, através de frases com teor poético, e ao praticarem uma poesia do sofrimento, deixam claro que a condição humana só pode ser plena, se houver poética, ou seja, liberdade.

Na análise de **O Rato no Muro**, encontramos na utilização do símbolo um forte traço do texto, construído sob uma babel de imagens a formarem um mosaico peculiar. Nesse ínterim, as personagens, com seus dramas e angústias, organizam toda a simbologia presente, dando-lhe força importância capital na trama. A irmã H evoca o desejo pela libertação, e as atitudes reflexivas dessa personagem evidenciam a importância de se pensar constantemente as situações do cotidiano, pois para a irmã H é preciso reelaborar a vida, fugindo de qualquer regime, representado pela Superiora, que castre a criatividade e condição do existir. Com essa personagem, nomeada de irmã H, letra que evoca palavras como humanidade, homem, húmus e a própria Hilda Hilst, a escritora propõe pensar no homem enquanto um ser nascido e vivente no mundo com um único objetivo: ser livre.

No tocante à montagem do texto **O Rato no Muro**, no Projeto de Extensão Quartas Dramáticas, podemos concluir que exercitamos a interpretação do texto cenicamente num trabalho coletivo e colaborativo. Através da leitura cênica comprovamos as possibilidades imagéticas da peça no jogo cênico. No plano textual era difícil vislumbrar uma leitura dramática que fugisse de certa verborragia, pois o texto se constitui de uma enxurrada de frases poéticas. Porém, à medida que ensaiávamos, desconstruindo as marcas essencialmente literárias, e trazendo-as para o espaço da interpretação, a leitura ia ganhando forma, o ponto de tornar-se palatável tanto para os atores – leitores quanto para o público. Confirmamos também que por meio da leitura dramática muitos dos temas e subtemas que Hilda traça no texto ganham força quando colocados em cena. Assim, com a leitura dramática de **O Rato no Muro** percebemos que as singularidades do texto hisltiano, quando materializadas na forma teatral, torna-o atraente cenicamente, uma vez que o processo de transmutação acolhe o texto e revela outros aspectos, ampliando as temáticas e simbologias.

Portanto, nossa dissertação procurou estabelecer linhas de pensamento que pudessem evidenciar os temas do poder na dramaturgia de Hilda Hilst, e as peças, **O Rato no Muro** e **O Verdugo** são exemplos crassos – para usar uma palavra hilstiana – das condições, a que são colocadas as pessoas em algum regime opressor. Alcir Pécora (2008, p. 19), ao finalizar a abertura da reedição do Teatro Completo de Hilda Hilst, questiona se o teatro hilstiano seria acolhido hoje, ou “se ele passou como o breve período em que foi produzido, ou se está ainda nos inícios de uma longa vida.”. Como forma de pensar a questão imputada por Pécora, acreditamos que o teatro de Hilda Hilst sobreviverá por um longo tempo, sendo descoberto e redescoberto, pois se trata de uma obra que ainda tem muito a dizer.

Hilda Hilst escreveu seu teatro para se comunicar, e seus personagens fazem isso de forma exemplar, mostrando-nos os perigos existentes num falar que anseia a liberdade. Nós, leitores, encenadores, e homens e mulheres com H – de humanidade – só temos uma saída: ter consciência de que nossa fala deve ser farol a nos projetar para a liberdade, pois como a irmã H e o Verdugo, devemos almejar a plenitude.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. **Deus Amor Morte – E as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst**. Manaus: Editora Valer, 2011.
- ALEXANDRINI, Camila. O excesso e a exceção na literatura dramática de Hilda Hilst. Monografia (conclusão de curso), Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2010.
- AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBOSA, Sidney. “Pequeno histórico sobre o tema da morte do corpo na literatura”, Brasília, 2013.
- BOLLNOW, Friedrich Otto. **O Homem e o Espaço**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.
- CALDEIRA, Marques Júnia. **A Praça brasileira – Trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade**. Tese (doutorado). IFCH – Unicamp. São Paulo, 2007, p. 98.
- CARDOSO, Sergio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.
- CARVALHO, Adalberto Dias de. O outro como eu. In: BIZARRO, Rosa. **Eu e o Outro: estudos multidisciplinares sobre identidades, diversidades e práticas culturais**. Lisboa: Areal, 2007, p. 12-18.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. Repressão e Clausura em “O Rato no Muro” de Hilda Hilst. **Revista Crioula**, n. 10, Novembro, 2011.
- COELHO, Nelly Novaes *et al.* **Feminino Singular**. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: arquivo municipal, 1989.
- DELEUZE, GILLES. **Foucault**. Tradução Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Editora brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora perspectiva, 1971.

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

DINIZ, Cristiano. (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. 3ed. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EIZIRIK, Faermann Marisa. **Michel Foucault Um pensador do presente**. Rio Grande do Sul: Editora Unijuí, 2005.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Tópicos).

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. tradução Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1988.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HALL, Stuart Hall. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino. In: NOVAES, Aduino. **O Olhar**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: ARRABAL, José *et all*. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1980.

LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. **A velhice, o tempo e a morte**. Brasília: Editora UnB, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008, p 70.

MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MOISÉS, Leila Perrone. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: _____. **O Olhar**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

PEREIRA, Paula Cristina. Por uma antropologia do sentido. In: BIZARRO, Rosa. **Eu e o Outro: estudos multidisciplinares sobre identidades, diversidades e práticas culturais**. Lisboa: Areal, 2007, p. 216-223.

RIBEIRO, Leo Gilson. “Da Ficção” In: **Cadernos de Literatura**, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 1999.

RODRIGUES, Eder. **O teatro performático de Hilda Hilst**. (dissertação) mestrado. Faculdade de Letras de Belo Horizonte, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio *et all*. **A Personagem de Ficção**. 12. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates, 1)

ROUSSEAU, Jean - Jacques. **Do contrato Social**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. trad. NEVES, Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Brasileiro Atual In: _____ *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTOS, Paula Mota. Território, língua e sangue: recursos estratégicos na construção do eu vs o outro – uma desconstrução. In: BIZARRO, Rosa. **Eu e o Outro: estudos multidisciplinares sobre identidades, diversidades e práticas culturais**. Lisboa: Areal, 2007, p. 112-118.

TEIXEIRO, Alva Martínez. **O herói incómodo - Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst**. (dissertação) mestrado. Universidade da Coruña, 2009.

TELLES, G. M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

VEYNE, Paul. **Foucault / Seu pensamento, sua pessoa**. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ZAGO, Carlos Eduardo. **Escombros e Assombros da Modernidade no teatro de Hilda Hilst**. Dissertação (mestrado), Unesp, São Paulo, 2012.

ANEXOS

A1: Montagens anteriores de *O Rato no Muro*.

- a. Ficha Técnica das montagens realizadas



De Hilda Hilst. Direção de Renato Andrade

Dias: Sábados, de 3 de setembro e 22 de outubro

Horário: 21h

Ingressos: R\$40 (inteira) e R\$20 (meia)

Sinopse: Freiras estão enclausuradas em um convento. O que as separa do mundo exterior é um muro altíssimo, feito de pedras e sem portas. A rotina repressora impede que se aproximem do muro, oprimindo qualquer possibilidade de ação, movimento e liberdade. O sumiço de uma das irmãs, um gato sacrificado e a simples visão de um rato sobre o muro são acontecimentos notáveis. O rato inspira e, assim como o rato, conseguem viver entre os dois mundos. Apesar da lucidez política, *O Rato no Muro* se afasta da ideologia, privilegiando um questionamento universal, composto por poesias e pela construção de sons e imagens.

Elenco: Cinta Takeda, Gi Ribeiro, Helen Aires, Helena Esteves, Karina Yanata, Luiza Andrade, Mariana Guerra e Zenaide

Duração: 60 minutos

Classificação indicativa: 16 anos

fonte: <http://trilhasdaarte.blogspot.com.br/2011/10/outubro-no-estacao-caneca-espaco.html>

acesso em 19/06/2013 as 16:40



O Teatro de Arões estreou no passado sábado a peça “O rato no muro”, um drama da escritora brasileira Hilda Hilst.

O auditório da Junta de Freguesia, local escolhido para a estreia, tornou-se pequeno para acolher todos aqueles que pretendiam assistir à peça.

A direcção do Grupo mostrou-se bastante satisfeita e explicou “vendemos todos os bilhetes até à manhã de sábado, impossibilitando portanto a entrada àqueles que não tinham bilhete na hora do espectáculo. No entanto, o Grupo já reuniu no sentido de apontar uma nova data para reprodução da peça na nossa freguesia”, disse Marta Lopes.

“O rato no muro”, drama da década de 60, descreve um conjunto de freiras que estão encarceradas e destituídas de qualquer expressão, num ambiente de clausura total. A monotonia rege o seu quotidiano, os rituais de fé e a salvação perfeitamente ociosos. No entanto, esta monotonia é modificada quando a dada altura passa um rato no muro que cerca o local, muro esse que afinal ninguém consegue ver. Emerge desse facto a possibilidade de transposição da barreira invisível que tolda as freiras. Algo se modifica no seu convento, uma rebelião tem lugar, quando se igualam em proporção o medo e o desejo, o inferno dos muros invisíveis e as forças não palpáveis que querem a liberdade.

O teatro de Arões agradece a colaboração da Junta de Freguesia, que equipou o auditório com sistema luminoténico e sonoro, proporcionando um bom espectáculo “o sistema de luzes e som tornou-se um acto decisivo para o sucesso desta peça, uma vez que trabalhamos com dois planos em simultâneo”, acrescentou Marta Lopes.

“O rato no muro” será levada ainda no decorrer do mês de Maio à freguesia de Cepães.

Fonte: <http://teatroaroes.blogspot.com.br/2010/05/auditório-de-aroes-encheu-para-ver-o.html>

Acesso em 19/06/2013 às 16:57

B1. *O Rato no Muro* – leitura cênica apresentada no V QUARTAS DRAMÁTICAS

1. Folder: divulgação

Realização:



GDCT
Grupo de estudos em
Dramaturgia e Crítica teatral
GRUPO DE PESQUISA
LITERATURA E CULTURA

apoio:
DEA /DAC POSLIT



V QUARTAS DRAMÁTICAS - LEITURAS CÊNICAS

programação:

28/11: *DAVID*, de Marcus Mota
direção: Hugo Rodas (CEN)

05/12: *ANJO NEGRO*, de Nelson Rodrigues
direção: Clarice Costa (CEN)

16/01: *O RATO NO MURO*, de Hilda Hilst
direção: Francisco Alves (TEL - II)

23/01: *MURRO EM PONTA DE FACA*,
de Augusto Boal.
direção: Débora Andréa (TEL)

30/01: *O ASSALTO*, de José
Vicente.
direção: André Gomes (TEL)

**POLÍTICA
CENSURA
DITADURA**

local: ANFI 9 - 19h

V

QUARTAS DRAMÁTICAS

REALIZAÇÃO
QUARTAS DRAMÁTICAS



O Rato no Muro

TEXTO DE HILDA HILST
DIREÇÃO DE FRANCISCO ALVES

**16 DE JANEIRO
19 HORAS
SALA BT-027. UNB**



APOIO:

DEA | DAC

Pós - Lit

2 tempos

2. Fotos: montagem em processo



3. Fotos: apresentação





4. Resenhas críticas¹⁶

Universidade de Brasília
Literatura Brasileira – Teatro
Professor: André Luís Gomes
Aluna: Ana Beatriz David Miranda
Matrícula: 10/0093230

O roteiro *O rato no muro* de Hilda Hilst e com base em sua construção cênica dirigida por Francisco, mestrando pela Universidade de Brasília – UnB, realizada às dezenove horas e trinta minutos do dia dezesseis de janeiro de dois mil e treze na UnB assumiu o objetivo de demonstrar o homem contra o seu silêncio em vista da própria liberdade.

O rato no muro relata o conflito vivido por algumas consagradas religiosas (9 irmãs denominadas por A – I, e a madre superiora) que querem a liberdade e por desejar conhecer as vontades mundanas, liberais provocados por uma figura enigmática que é representada pelo: ELES.

O conflito passa-se em dois hemisférios: uma capela e no exterior de um convento.

Hilda Hilst descreve um cenário tranquilo com o tom pesado de uma prisão ameaçadora: paredes brancas com manchas de sangue, uma cruz preta, um vitral com a imagem de um anjo triste, um muro que ninguém enxerga/vê, covas sendo preparadas para girassóis os quais nunca foram plantados, entre outros. O cenário é marcado pela dialética humana, por um lado, o homem e o livre-arbítrio, por outro lado, o homem insatisfeito com as próprias decisões.

Já na leitura cênica, o cenário optou pelo o apelo ao mais forte: cores fortes – o vermelho e o preto, a cruz era negra e pesada, a sombra das irmãs era a irmã superiora e não mais a cruz, o muro era a quarta parede, entre outras marcas. Na leitura feita por Francisco, não houve a dialética humana, a dualidade que Hilda propõe não foi efetivada, mas ganhou uma leitura perspicaz e audaciosa.

No primeiro momento, todas as irmãs estão juntas orando e pedindo perdão por seus pecados de maneira castigadora. Após a oração, cada irmã dirige-se a algum lugar e a obra foca nas irmãs de sangue I e H, as quais constroem um dialogo dual: uma quer a liberdade (H) e a outra está conformada em morrer naquele convento (I), mas ambas conhecem o poder dos ELES. Em seguida, entra a irmã G – a esfomeada, e a irmã A – aquela que sempre vê a luz e a escuridão, entram na conversa das irmãs de sangue e colocam suas frustrações, medos e o que viram das figuras enigmáticas.

A irmã B começa a participar da conversa e apresenta uma lembrança a qual no roteiro aparece em segundo plano: uma conversa dela com a madre sobre os girassóis e o muro. A irmã C aparece com manchas de sangue e narra suas inquietações sofrimentos que estão representados pelo sangue. Durante a conversa, percebe-se a cronologia psicológica que abarca a obra e o caráter intimista a qual Hilda expõe suas personagens.

Em segundo plano, as irmãs A, B, C, G, H e I observam a irmã D – assassina do gato do convento, e a madre superiora conversarem. Passam a criar hipóteses sobre o assunto discutido pelas duas, até o momento em que veem um rato. A partir da visão do rato discutem a cerca da cor e da humanidade do rato e do homem, explicitando o rato como aquele que passa por onde quer para alcançar seu objetivo. A irmã F e a irmã E pouco aparecem, porém carregam grande presença, pois uma tornou-se alienada perante tanta submissão e a outra se suicida, respectivamente.

¹⁶ As resenhas reproduzidas são dos alunos da turma Literatura Brasileira – Teatro. Período 2012.2 ministrada pelo prof. André Luís Gomes. Inseridos no processo do Quartas Dramáticas, os alunos assistem a leitura, e depois produzem uma resenha crítica sobre o que assistiram relacionando texto com as soluções apresentadas em cena.

A cena final é a entrega das irmãs à submissão criada pela figura da superiora, e com o sufocamento da irmã H diante da falta de liberdade e do seu sofrimento em relação a sua situação ali.

Na encenação dirigida por Francisco Alves, as cenas e as falas foram mantidas, porém foram retiradas as irmãs E e F, apenas a morte da E é demonstrada na cena final, a ausência da F deixou-me encabulada, porque achei incrível a presença de uma irmã que demonstrava a alienação, a figura consumida pelo exílio a qual vive. Em troca, as outras irmãs foram sensacionais e de um domínio de personagem fabuloso.

A madre superiora foi construída de maneira audaciosa e criteriosa, pois não seguiu os padrões de uma madre. Primeiro, representada por um homem seminu; segundo, marcada pelo vermelho – cor da paixão, sensualidade, logo aquela que dava ordem e fazia os outros temerem; terceiro: trazia um ar irônico e malicioso resultando no despir-se de si e da culpa dos outros.

Em relação ao espaço-tempo, houve a sobreposição dos planos, ou seja, não houve delimitações. O primeiro plano era evidente, já o segundo foi criado a partir da imobilização do primeiro, o que criou dinamismo e aproveitamento de espaço já que o ambiente físico foi péssimo devido ao seu tamanho, o que acarretou na perda da profundidade física nas cenas.

A liberdade não conquistada, a perda da realidade, a fome como alimento da própria insatisfação, o medo de si mesma, a alienação, a criação de outro mundo, a morte como solução, o pecado, a fúria são marcas do roteiro de Hilda Hilst e da leitura cênica feita por Francisco.

Creio que o objetivo do diretor foi demonstrar a tortura das consagradas, tortura causada pelo sim de cada uma e ao mesmo tempo pelo não.

Universidade de Brasília
Literatura Brasileira – Teatro
Professor: André Luís Gomes
Aluna: Anna Lucena Bezerra
Matrícula: 10/0093230

O Rato no Muro

O Rato no Muro é uma obra teatral que se diferencia de outras por ter tão evidente, em si, a presença de não apenas um caráter literário e textual rico, mas também poético. Em alguns momentos, as falas até constituem rimas e apresentam ritmo, como no final quando a Irmã D e a Madre Superiora se complementam num discurso para desencorajar as outras irmãs a desbravarem o caminho em direção ao muro. Além disso, diversas imagens são formadas a partir de elementos sempre presentes, como o muro, o sangue, a luz, a escuridão e a cerca.

Sendo assim, a estética é, talvez, o aspecto mais importante da peça e deve ser detalhadamente observada durante todo o tempo. Nesse quesito, a leitura cênica executada pelo grupo foi bem sucedida, mesmo tendo surpreendido com adaptações bastante inesperadas. A mais marcante delas, claro, foi o emprego de uma figura masculina para representar a Madre Superiora, o que pode deixar muito nítida a relação de submissão e violência que a obra tenta traduzir ou destacar uma certa sensualidade latente e implícita no texto. O uso do ator como elemento curinga possibilitou uma leitura muito interessante da Madre, que, mesmo não atuando em boa parte da peça, está sempre presente, evidenciando a restrição à liberdade e à privacidade e sufocando as freiras por todos os lados.

Durante a leitura do texto há um suspense constante e arrebatador, acompanhado do mistério que se faz em torno dos “estrangeiros”, dos quais não se tem muita informação ou definição. As freiras parecem estar confusas a respeito do tempo, da natureza, de suas obrigações e de suas funções. Na leitura cênica, isso foi intensificado pelo dinamismo das atuações e pelas entonações exageradas que as atrizes incorporaram. A discussão feita a partir do texto foi muito significativa

para a compreensão de vários momentos da peça e é possível afirmar que o texto revela mais claramente a questão político-social envolvida do que a leitura cênica feita, pois a força dos elementos estéticos utilizados acabou por ofuscar a interpretação da metáfora poética da ditadura, deixando o entendimento mais disperso.

É importante destacar a maneira utilizada para enfatizar a relação familiar entre as irmãs H e I, que, além de revelarem isso nos diálogos, ficam ligadas por uma corda. O que se pode concluir disso é que as duas irmãs ilustram a consciência humana diante de uma situação de falta de liberdade, violência, censura e opressão: há uma relação dialógica entre a vontade de transpor barreiras, lutar pela liberdade e a cautela associada ao medo de mudança e de punição. Pode-se perceber que todas as irmãs assumem perfis quase caricatos de pessoas levadas ao limite, o que caracteriza uma projeção singular de algo que é universal, o desejo humano pela liberdade e pela manutenção da mesma.

A única cena que remete explicitamente ao título da obra é um momento muito confuso em que se ouve um rato e, a partir daí, a irmã G – aparentemente mais sábia que as outras – perde-se em explicações sobre os dois tons que os ratos possuem. É arriscado afirmar o que o rato representa exatamente, mas, considerando algumas características básicas dos ratos, algumas deduções podem ser feitas. Apesar de serem vistos como uma praga imunda, os ratos são seres que podem esgueirar-se por quase qualquer espaço e podem chegar a quase todos os lugares se não forem destruídos no meio do caminho. Para freiras confinadas, isso é a liberdade.

Sobre o confinamento, observa-se que o muro é algo descrito e citado, mas que não ultrapassa o plano da imaginação de quem lê ou assiste a peça. Esse fato dá a entender que o muro, seja lá qual for a sua altura, não é maior do que o receio de tentar galgá-lo ou a pressão psicológica que as impede de agir contra a limitação que lhes foi imposta. Qualquer ideia “subversiva” era prontamente retida pela crença de que não adiantaria, pois muro é muito alto e, portanto, seria impossível transpô-lo.

A metáfora que Hilda Hilst propôs foi elaborada a partir de um pensamento muito artístico e muito rico, passando por um contexto de opressão que pode ser entendido como algo muito maior e que alcança a vida de toda a humanidade, ou seja, a dinâmica das relações interpessoais e sociais que cada indivíduo possui, devendo lidar, diversas vezes, com situações de submissão, violência e falta de liberdade.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras – Teoria Literária e Literaturas
Literatura Brasileira Teatro
Prof. André Luis Gomes
Aluna: Francis Espíndola Borges – 10/0101755

Dimensões invisíveis de um *Rato no Muro*

Hilda Hilst desenvolveu um estilo literário muito próprio: interior, simbólico, metafórico e até confuso, alguns diriam. Na verdade, é uma escrita que foge das limitações normativas e referências contextuais, embora seja possível encontrá-las se nos determos na exploração metafórica de obra dramática. Na peça “Rato no Muro”, por exemplo, observamos um cenário pouco elucidado, completamente simbólico, permeado por elementos específicos que compõe a obra, vivenciado por vozes de “irmãs”, criaturas muito próximas, mas muito distintas, que dialogam entre si e, exclusivamente pela palavra, expõe um segredo. Se quisermos forçar um contexto, entendemos que a atmosfera tensa e sofrida conduzida pela obra pressupõe uma repressão religiosa ou sexual, sofrida pelas irmãs da peça, encarceradas no interior de um lugar envolto por um muro invisível.

Podemos encarar a obra como uma crítica à repressão sofrida pelas mulheres durante a ditadura militar e a esse período marcado por repressões e perseguições políticas. Ao meu ver, a peça pode ser levada a um patamar muito mais profundo da existência humana, já que todos os elementos dela trazem uma abertura infinita de possíveis significados.

Na montagem cênica assistida por nós, o que mais chamou a atenção foi o viés sexual pelo qual a peça foi conduzida, tanto da opressão religiosa, quanto da figura masculina, representada por “eles”, sempre presentes no discurso das irmãs, e pela Madre repressora, que aqui se tornou uma figura andrógina interpretada por um ator. Na peça, as personagens parecem desconhecer completamente seus corpos, assim como o muro e, portanto, apenas especulam acerca de si mesmas, de sua própria identidade. O “sangue” trazido por “eles”, ou correndo dentro delas mesmas, foi representado por um pano vermelho envolvendo a Madre, tornando-a mistificada, apenas um “ser”, também totalmente desconhecido.

A interpretação das atrizes foi bastante intensa, suas falas eram bem marcadas pelo tom dilacerantes das vozes e pela expressão fácil, que construíam, junto com os elementos cênicos, uma atmosfera tensa. Achei que alguns momentos pediam menos gritos e mais sussurros, mas compreendi a tentativa de desenvolver a tensão explícita no texto. As imagens foram sobrepostas e cada elemento - cordas no pescoço envolvendo duas atrizes, madre em nível superior com uma espécie de manto vermelho, – enriquece a encenação.

Não se sabe muito bem qual o “enredo” do texto, nem ele existe.... Através da leitura cênica, fica evidente que o se instala é mesmo uma sensação, sensação de alguma coisa importante e secreta que acabou de acontecer e que não se sabe bem o que é. Essa peça de Hilda foi comparada com alguns textos do teatro do absurdo, que não pretendem expor um sentido ou buscar entendimento, mas provocar sensações e atuar através do icônico. Assim, trata-se de uma peça ampla, plurivocálica, de dimensões invisíveis, como o próprio muro que encarcera as irmãs, que é o limite da própria obra.

Universidade de Brasília
Disciplina: Literatura Brasileira Teatro
Professor: André Gomes
Aluna: Lusinete Oliveira Viana.
Matrícula:09/0028791

Resenha

Peça: O rato no muro, de Ilda Hilst e direção de Franciso Alves. Resenhado por: Lusinete Oliveira Viana, acadêmica do curso de Letras Português, da Universidade de Brasília- UnB.

Esta peça por ter sido escrita durante a Ditadura Militar, onde ocorreu tanta repressão, maus tratos e submissão, O rato no muro trás uma leitura critica a esta fase que existiu no Brasil. A peça possibilitou ao público algumas leituras, interpretações quanto a este período conturbado. Uma delas é quando a madre superiora agia de forma dominadora e autoritária em sua fala e gestos quando se dirigia às irmãs.

As nove personagens, que eram chamadas de irmãs A,B,C,D,E,F,G,H,I, mais a irmã superiora, viviam em uma capela. A maioria das cenas passava-se neste local, ou seja, no interior da capela que era escuro e meio sombrio, lá era o ambiente onde quase todos os dramas, tentativa de fuga e opressão acontecia. O segundo cenário apresentado era o lado de fora da capela, uma cerca que ficava próximo ao muro, local no qual as irmãs não poderiam nunca se aproximar. Este era sempre vigiado pela madre superiora dia e noite.

Nesse ambiente, aconteciam as novenas onde todas rezavam e ao final a madre superiora sempre fazia com que todas confessassem seus pecados, mas não de forma natural, pois o tom de

sua voz intimidava as irmãs e uma a uma buscava um pecado para falar, porém, uma delas a irmã H nunca encontra nenhum pecado para confessar e as demais irmãs sempre a criticavam por isso .

Algumas das irmãs enxergam um muro, mas não podem ir até ele porque a madre superiora não permite, e ainda enxergam “eles” e que de suas bocas sai uma luz, mas duas dessas irmãs I e H não viram “eles”. Contudo a irmã H, sempre estar tentando chegar mais próximo do muro, ou seja, ela tem o desejo de sair daquele ambiente, e por isso fica pressionando as demais irmãs para que todas também possam ter o mesmo desejo.

Porém, não consegue, pois as irmãs já estão conformadas com a “vida” que levam. A peça apresenta o tempo todo uma submissão das irmãs. Elas acreditam e obedecem a tudo que a madre superiora conta e ordena.

Contudo, o diretor, Francisco Alves, surpreende o público ao colocar um ator para fazer o papel de madre superiora, sendo destaque a sua roupa, um tecido vermelho por volta de todo o seu corpo. O que destoa da roupa tradicional usada por madres, sendo que as irmãs usam o habitual hábito preto. Esta cor vermelha pode ter sido utilizada para representar a ditadura, Hitler, ou seja, uma diferença de nível e superioridade.

A peça é voltada para qualquer tipo de público maior de idade, pois o ato final da peça o ator é despedido pelas irmãs, cena esta que não é adequada para um público menor de idade.

A cena de nudez representava o desvelamento do ser, apesar de uma certa quantidade de público não entender o porque da Madre superiora, que no caso era um homem ficar nu. Mas essa nudez não impediu que a peça fosse apresentado de forma espetacular por todo o elenco.

Universidade de Brasília
Disciplina: Literatura Brasileira Teatro
Professor: André Gomes
Aluna: Vicente de Paula / Comunicação Social – Jornalismo
Matrícula: 12/0178206

Genial! Não poderia usar outro adjetivo, ou pelo menos não outra palavra que não iniciasse com a letra “g”, em alusão, a genialíssima personagem Irmã “G”, da peça *O Rato no muro*, de Hilda Hilst, que foi encenada no Projeto *quartas dramáticas*. Esta, uma terrível madre superiora e outras oito irmãs nomeadas com letras do alfabeto que vão de “A” até “I” compõe a trama macabra.

Antes de qualquer coisa é preciso que eu explique esta ênfase na irmã G. Na leitura inicial da peça, fui conduzido a crer que a personagem principal seria a irmã H, “h” de heroína, de Hilst e todos os outros trocadilhos descabidos possíveis, no entanto sempre me fascinava as falas autênticas da irmã G, que transitavam do cômico ao trágico sob um espectro de grande sabedoria. A encenação da peça confirmou este fascínio e revelou toda a grandeza da irmãzinha G, a começar do começo, quando nem se quer havíamos adentrado na sala onde ocorreu a encenação. Ali na fila, eis que surge uma figura esquelética, encurvada, maquiada necrologicamente com seu manto negro e suas broas que eram devoradas de maneira repugnante. Neste momento, sentimos todo o impacto que nos aguardava mais adiante. Era desesperador a aflição da irmã ao nos pedir comida e ao falar de culpa. Mais do que lágrimas e farelos, saltava do rosto dela uma intensa agonia que sufocava e já concebia a atmosfera opressora da peça que assistiríamos.

Por que a irmã G? Por que não a H ou qualquer outra para ser um fio condutor desta pavorosa história? Até tinha a presença de outra irmã, a D, que sibilava e rastejava como uma cobra. No entanto, era desnecessária, só servia para atrapalhar minha concentração que se voltava ao desespero da irmã G. Só esta possuía a gana da libertação e a complacência da aceitação. Ela que estava ali há tanto tempo, conhecia tudo, talvez mais que a superiora, atuava como uma espécie de narradora, ao rememorar o passado e proferir agouros. De todas aquelas recalcadas é a que tinha mais avidez em tentar burlar aquele sofrimento. Fazia isso através da comida. Enquanto as outras, ora eram lamuriosas, ora sonhadoras, ora desiludidas, ora esperançosas... A irmã G tentava apenas

aliviar sua dor e constantemente clamava por comida, nos momentos mais inusitados, o que dá a ela um tom debochado e estimula em nós um sentimento que está entre ternura e piedade. É certo que essa sua tentativa era inócua, posto que era um placebo imediatista. As outras irmãs pareciam ter estratégias mais consistentes, no entanto agiam dispersas. A “G”, experiente que era, não era nem otimista, nem derrotista, tinha a frieza necessária para passar pelos fatos, sem nunca esquecer seu sofrimento, tentando apenas afastá-lo por meio da gula.

É preciso que se diga que a atriz que interpretou a Irmã G, potencializou as nuances desta personagem incrível. Não há sombra de dúvida que o melhor trabalho de voz executado foi o dela. E já que estamos falando de voz. Aproveito para questionar o excesso de gritaria que costumeiramente venho percebendo no atual teatro, profissional ou amador, os atores esquecem completamente do quão importante a voz é para a arte dramática. A única preocupação existente é que a “fala” seja audível, articulada e enfática, o que faz os atores usualmente gritarem. Afinal gritando, o público escuta bem e conseqüentemente entende bem o que é dito, além do que o grito é mais impactante e dá maior destaque a interpretação do ator. No entanto, inúmeras vezes este recurso nada tem haver com as características da personagem encenada, e os atores deixam escapar detalhes importantes quando não observam se a modulação e entonação da voz estão de acordo ou não com a subjetividade que a personagem exige.

Agora vem uma questão mais importante: O grito se fazia necessário ou não numa peça sobre repressão? Em alguns momentos sim, outros não. Sim, porque muitos momentos a fala das freiras remetia a uma libertação, ao desejo de conhecer o outro lado do muro, uma ânsia quase sexual. E esse foi o grande mérito delas, nesses momentos de rebeldia e planejamento além-muro, as atrizes nos mostraram olhos, vozes e corpos audaciosos, de coragem e subversão quase esquizofrênicas. Porém, as expressões mais contidas que demonstrassem a opressão que sofriam, que revelassem quão medrosas e subservientes elas eram, estas expressões foram mínimas e foram sobrepujadas por uma postura intrépida, que não era predominante no texto. Hilda traz nas próprias rubricas mulheres extremamente oprimidas que constantemente tinham que olhar pro chão, mas essas mulheres massacradas pela culpa deram lugar a mulheres mais rebeldes do que sofridas. Talvez essa escolha do diretor, de mostrar quão elas sofriam e quão fortes elas poderiam ser tenha sido mais acertada. No entanto, eu realmente gostaria de ter visto um pouco mais das mulheres débeis, cabisbaixas, sem perspectiva, completamente aniquiladas de suas vontades e de seu ser.

Com o texto tão genial como o de Hilda, qualquer montagem seria muito boa, mas o diretor e sua equipe repararam em detalhes que tornaram a montagem excepcional. O mais incrível deles é o muro. Durante a leitura, nos questionávamos o que seria esse muro. Como ele estaria em cena? O modo que se deu foi algo surpreendente. O muro era a mãe superiora, a grande opressora. E esta por sua vez foi representada por um homem maquiado, de unhas vermelhas, encoberto por um tecido vermelho. O fato do muro ser a mãe, e desta ser um homem nos remete a uma dupla opressão: na figura da religiosa e do falo masculino que tanto oprime as mulheres. Sem dúvidas uma sacada de mestre! Pois o ator além de representar a mãe e o muro, também simbolizava o grande desejo reprimido delas, através do homem. Era como se tudo aquilo que era proibido às freiras estivesse ali naquele corpo masculino, que no final é desnudado, depois de passar a peça inteira, escondido pelo pano vermelho. Sobre este tecido, vale ressaltar alguns detalhes. Primeiro a cor vermelha, que ao passo que simboliza a revolução, simboliza o inferno e elementos da igreja, como certas vestimentas e tapetes. Depois a ideia de onipresença: em dados momentos o rosto da superiora surgia nas marcas do tecido, o que dava um aspecto mais macabro a cena. Por fim a sensação de claustrofobia: o muro que aprisionava e sufocava as irmãs, literalmente sufocou a revolta da irmã H.

Outro detalhe crucial nesta peça foi o rato. Que até hoje não sabemos precisamente o que é. Ainda bem. O fato de o grupo ter respeitado a obra de Hilda e não ter personificado/especificado o que seria o rato ou quem seria eles foi algo que não só reforça o suspense como nos possibilita ampliar reflexões diante desta quase dúvida. Evidentemente que associamos o rato a algo sujo,

subversivo, marginal... Uma colega lembrou oportunamente da série *Maus*, de Art Spiegelman, onde judeus são ratos, pois assim o nazismo os considerava. É dizer, os ratos são considerados a escória da sociedade. Não quer dizer que de fato sejam. Afinal quem determina o que é a escória? Os poderosos: a igreja, o governo, elites... instituições hipócritas que muitas vezes são o verdadeiro cancro desse mundo. Com relação à peça, há muitas sugestões sobre o que seriam esses ratos. Poderiam ser as irmãs, ser eles, poderia está dentro do convento, além-muro? Ou indo mais fundo: Os ratos poderiam ser nós mesmos. Acompanhando as vanguardas do teatro do absurdo da época, onde era recorrente essa perda da identidade, dos valores, de referências da própria realidade, Hilda não nos diz quem ou o quê são os ratos. Num ato fortemente político, essa complexa questão pertence ao público. Nós é que temos que descobrir nossos ratos sagrados, escondidos nas profundezas e incertezas do nosso ser. Descobrir sozinho não basta, pois individualmente teríamos o trágico destino da irmã H. É preciso descobrir e se juntar aos ratos dos outros, para não sucumbirmos aos gatos ou venenos, formando uma rataria libertária que consiga um dia escalar e alcançar o outro lado do muro.



*Há mulheres com nervos de aço,
outras, vivem na sombra
ou na costela
d'algum ser imaginário.
Hilda,
éter, cristal e terra
tinta e tela,
palavra e ladradura
mulher
escrava de verbos infinitos
de corpos e águas
silenciosas mansões
poeta!
Poeta das canções
A libertar todas as tragédias
No rastro da palavra
Na ranhura da figueira
fim, mulher, terra larva.*

Francisco Alves