

O verdugo e a revolta como princípio ético

O verdugo and the rebellion as ethical principle

Rubens da Cunha

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, Bahia / Brasil

rubensdacunha@gmail.com

Resumo: Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst escreveu oito peças de teatro, entre elas *O verdugo*. Essa peça apresenta a história de um executor que se recusa a matar um homem condenado por incitar a revolta e a mudança na sociedade. Neste artigo, analisamos *O verdugo* como uma peça que defende a revolta como princípio ético. A análise fundamentou-se nos conceitos de revolta propostos por Albert Camus em *O homem revoltado*, que propõe a revolta como amor e fecundidade, criticando severamente revoltas que se tornam tiranias. Fundamentamo-nos também em Michel Foucault, cujo texto “É inútil revoltar-se” defende a necessidade da insurreição, e nos conceitos de responsabilidade coletiva advindos de Hannah Arendt.

Palavras-chave: Hilda Hilst; teatro; revolta; responsabilidade coletiva.

Abstract: Between 1967 and 1969, Hilda Hilst wrote eight plays, including *O verdugo*, which presents the story of an executioner who refuses to kill a man convicted of inciting rebellion and political change in his society. Thus, this article proposes a reading of *O verdugo* as a play that defends rebellion as an ethical principle. The analysis is based on the concepts proposed by Albert Camus in his book *The rebel*. Camus presents rebellion as love and fecundity, severely criticizing rebellions that become tyrannies. This article is also based on Michel Foucault “Is it useless to revolt?”, in which he discusses the need to insurg. The notion of collective responsibility, proposed by Hannah Arendt, is also instrumental for the analysis developed here.

Keywords: Hilda Hilst; theatre; rebellion; collective responsibility

Recebido em: 23 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 27 de junho de 2017.

Hilda Hilst era poeta. “Inteira poeta”, como diz em um de seus versos. Até o momento em que escreveu suas peças, o poema foi o seu território literário.¹ Era no poema que se abarcavam as suas questões artísticas e existenciais. Ela foi uma poeta que transitou pelo território do texto dramático sem abandonar o poema, por isso seu teatro é também um teatro profundamente calcado no texto, no valor poético do texto.

Jacques Copeau (1974, p. 257) afirmava que a junção entre poema e teatro era uma questão menos de renascimento e mais de renovação do teatro. Tal imagem pode ser aplicada à operação de escrita praticada por Hilda Hilst: seu teatro não era um renascimento, mas uma renovação do percurso praticado até então. Renovação dada pelo uso contumaz do poético. No entanto, o seu teatro também traz elementos mais incisivos, mais engajados, que agregam um olhar de combate, aquele internalizado não apenas na subjetividade poética, mas também na percepção de que a ordem política, social, econômica precisa ser alterada, precisa ser preenchida pelos gritos de liberdade e poesia.

Entre as peças de Hilda Hilst, *O verdugo*² destaca-se pelo foco na insurgência, na revolta como princípio ético de resistência. Renata

¹ Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst escreveu suas oito peças de teatro: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. As narrativas foram publicadas após a escrita das peças. O primeiro livro de narrativas, *Fluxo-floema*, foi lançado em 1970, no entanto, é possível constatar nos arquivos de Hilda Hilst, mantidos pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, que Hilda começou a escrita de narrativas concomitantemente à das peças. Anteriormente a isso, havia publicado apenas poemas, nos livros *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Ode fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962) e *Poesia (1959/1967)* (1967).

² *O verdugo* é a peça que obteve maior destaque no período: venceu o Concurso Anchieta de teatro em 1969, foi publicada em 1971, sendo também a primeira peça encenada profissionalmente, em 1973, sob a direção de Rofran Fernandes, ficando em cartaz no Teatro Oficina entre abril e julho daquele ano. A peça teve uma grande produção de Tom Santos e contou com mais de 20 atores em cena. Além disso, a encenação conseguiu uma boa repercussão da crítica teatral. Antes disso, porém, Nitis Jacon A.

Pallottini (2013, p. 215) afirma que *O verdugo*, das peças da poeta, “é a que melhor estrutura dramaticamente o seu material”, pensando aqui dentro dos princípios mais aristotélicos de organização de uma história lógica e cronológica, “explicitando com bastante nitidez os seus caracteres, colocando e desenvolvendo conflitos até a sua eclosão e solução final”. Ou seja, dentro conjunto das peças, *O verdugo* é aquela que mais se assemelha ao texto dramático mais tradicional, pensado como diálogos, conflito, situação dramática e noção de personagem, todos muito bem definidos e claros. A peça apresenta a história de um executor que se recusa a matar um homem condenado por incitar a revolta e a mudança na sociedade. Esse homem, tratado na peça como uma espécie de Cristo, causa no verdugo uma alteração de olhar sobre a vida. Essa recusa gera um conflito com a sua família, com as autoridades e com a população da vila onde se passam os acontecimentos.

No universo dramático de Hilda Hilst, é possível perceber que seus personagens são imbuídos de uma certeza ética bastante contundente, e com o verdugo não é diferente. Edward Bullough (2009, p. 93) diz que:

O elemento de exceção nas figuras trágicas (aquele que as torna tão completamente diferentes das personagens com que nos deparamos na nossa vida normal) consiste numa consistência na direção, um fervor de idealidade, uma persistência e uma fortaleza de desígnio que se encontram muito acima das capacidades dos homens vulgares.

Não que *O verdugo* seja uma tragédia nos moldes clássicos, porém, esse “fervor de idealidade”, essa “persistência” está presente no seu protagonista, pois ele se recusa a fazer o seu serviço, ou seja, executar um condenado. O verdugo acredita que se trata de um homem que não merece morrer, não apenas por ser inocente, mas também por carregar a força da

Moreira, uma jovem diretora de Londrina, Paraná, havia montado *O verdugo* em 1972. A estreia ocorreu no dia 6 de julho de 1972, no V Festival Universitário de Londrina. (HH.II.III.8.4.00001 – Relatório sobre a montagem de *O Verdugo* pelo Grupo Núcleo de Londrina. Relatório redigido por Nitis Jacon. 6/12/1973). Com exceção de *O verdugo*, todas as outras peças permaneceram inéditas em publicação até o ano 2000, quando a Editora Nankin publicou *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri*, no volume intitulado *Teatro reunido (volume I)*. Em 2008 a Editora Globo publicou todas as peças reunidas no volume *Teatro completo*.

transformação. Na descrição do cenário, temos uma cena familiar num lugar modesto, distanciado de qualquer urbanidade, um lugar perdido num tempo em que verdugos eram necessários. A rubrica de Hilda informa:

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

Nesse lugar incerto e triste, um homem, com idade em torno de 50 anos, sua esposa, sempre ríspida e amarga, e seus dois filhos estão em uma discussão que delimitará todo o conflito da peça. Na primeira fala da mulher, acontece a exposição do conflito ético que atravessa essa família:

MULHER (*ríspida. Para o Verdugo*): Come, come, durante a comida pelo menos você deve 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*) (HILST, 2008, p. 368)

A partir desse conflito inicial, Hilda Hilst adentra a vida dessa família humilde e nos faz perceber que há uma rachadura, um espaço vazio entre, de um lado, a mãe e a filha, preocupadas com a vida presente, com o bem-estar material, com o dinheiro que o verdugo ganhará para executar o serviço, e, do outro lado, o verdugo e o filho, bastante idealistas, que compreendem a injustiça da situação: o homem condenado não merecia morrer, não poderia morrer. A cena segue com os quatro personagens discutindo à mesa. O que se nota nos diálogos é que a presença desse homem que anda provocando alterações na ordem é circunstancial, aparece no fascínio com que o filho e o verdugo falam dele: “o pai sabe que o homem dizia coisas certas. O homem é bom”,

“O pai sabe que é imundície tocar naquele homem”, “o homem tem um olhar... um olhar... honesto”, “limpo, limpo. Limpo por dentro”, “Ele é diferente”, “Esse só falou”, “Ele falava de Deus, também”. Essas são algumas falas do filho e do verdugo que dão pistas de que esse homem é um líder perigoso, que anda incitando o povo à revolta. Não por acaso, dessa vez a aproximação com Jesus Cristo é mais explícita, sobretudo quando o verdugo tenta explicar para a família como ele via esse homem:

VERDUGO (*manso*) [...] É muito difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore, você entende? Eu nunca derrubei uma árvore, eu não saberia, é difícil, não é o meu ofício.

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

VERDUGO: É diferente, mulher, é diferente. Esse homem é como se fosse uma árvore para mim. (*pausa*) [...] De perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos. [...] 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... (HILST, 2008, p. 374-375).

Alva Martinez Teixeira (2013, p. 36), num ensaio sobre a utopia no teatro de Hilda Hilst, afirma que os protagonistas hilstianos são “absolutamente morais, sobretudo porque a sua espiritualidade se alicerça numa estritíssima fidelidade ao Bem que fundamenta a sua razão”. Com o verdugo não é diferente: ele, e por extensão seu filho idealista, foram cooptados pelas ideias de revolta anunciadas pelo homem, portanto, diante de um ato legal, mas não eticamente justificável, esse profissional opta por não fazer o que se espera dele, opta por criar um conflito no seio familiar, justamente diante da premissa ética de que esse homem, em especial, não pode ser culpado, ou morto, somente porque instaurou na comunidade um pensamento que provocou mudanças.

No andamento da cena, dois juizes chegam à casa do verdugo para tentar um acordo para antecipar a morte do homem. Os juizes, denominados como juiz jovem e juiz velho, são homens da lei e, como tais, querem colocar a ordem novamente no lugar, nem que para isso eles tenham de violar a própria lei e criar uma encenação. Esse é o conflito que move o primeiro ato da peça: a mulher do verdugo, numa atitude

racionalista e pragmática, oferece-se para ir no lugar dele, afinal, para ela, “o homem já está morto”, bastando apenas que alguém faça o ritual necessário e oficial para que a morte seja concluída. Obviamente, essa atitude prática e determinada da mulher atinge diretamente o verdugo, contaminado que está pelos ideais revoltosos do homem.

Michel Foucault, num texto intitulado “É inútil se rebelar?”, expõe a força e a necessidade da insurreição. Para ele, insurreições pertencem à história, mas, de certa forma, também escapam da história. É irreduzível o movimento “com que um só homem, um grupo, uma minoria ou todo um povo diz: ‘Não obedeco mais’, e joga na cara de um poder que ele considera injusto o risco de sua vida” (FOUCAULT, 2006, p. 77). Não há, para Foucault (200, p. 77), poder nenhum capaz de tornar esse movimento impossível: “Varsóvia terá sempre seu gueto sublevado e seus esgotos povoados de insurrectos”, exemplifica. Para se rebelar é preciso que haja um “dilaceramento que interrompa o fio da história e suas longas cadeias de razões, para que o homem possa ‘realmente’ preferir o risco da morte à certeza de ter de obedecer” (FOUCAULT, 2006, p. 77). É com essa ideia de insurreição que podemos analisar *O verdugo*. Na discussão entre o verdugo, o filho e os juízes, Hilda traz à tona a questão de uma revolta que se dá não pelas armas ou pela violência, mas pela palavra, pela benignidade do amor. O verdugo desobedece e interrompe o fio da história porque está tomado pelas palavras desse homem que veio propor, justamente, o movimento irreduzível de que fala Foucault. Trata-se, portanto, de não se render, de não entrar no jogo categórico da Lei e do sistema manipulador das misérias humanas, sejam elas éticas ou sociais. Por outro lado, a mulher e a filha veem nessa morte a possibilidade de mudarem de vida e, como se trata apenas de mais uma execução, mais um dia de trabalho daquele pai de família, não entram em conflito com a injustiça da situação, mas com aquilo que elas consideram injusto: a negação do verdugo em fazer seu trabalho.

Num primeiro momento, ainda hesitante, o verdugo diz: “(*Tentando convencer os juízes*) Excelências... é muito difícil pra 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” (HILST, 2008, p. 393). Ao ouvir essa palavra tão gasta, a mulher e o juiz velho desprezam os argumentos do verdugo. A sequência do diálogo revela o posicionamento revoltado que Hilda coloca não apenas em seu protagonista, mas também no homem, esse personagem ausente, motivador de todo o drama:

JUÍZ JOVEM: as palavras do homem era palavras de fogo.
FILHA: Foi o que eu disse. Ele pôs fogo nas gentes. (*pausa*)
JUIZ JOVEM: Amor... é comedimento.
JUIZ VELHO: Mansidão.
NOIVO³: 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 entendi 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).

O discurso desse líder colocava fogo nas gentes, fazia com que percebessem as estruturas injustas do sistema a que estavam submetidas, no entanto, ao mesmo tempo, ele prenuncia que o amor é o sentimento capaz de mudar, de alterar, de realmente revolucionar as estruturas sociais. Mas não se trata daquele amor-comedimento, ou amor-mansidão, geralmente usado como instrumento de alienação e manutenção da ordem. Foucault (2006, p. 78) atribuía justamente à insurgência o fato de as sociedades não terem poderes “absolutamente absolutos”, pois mesmo com todas as aceitações e coerções, ameaças, violências e persuasões, “há a possibilidade desse momento em que nada mais se permuta na vida, em que os poderes nada mais podem e no qual, na presença dos patibulos e das metralhadoras, os homens se insurgem”. É esse movimento que tange a peça de Hilda Hilst, sobretudo esse apelo religioso que permeia o discurso do verdugo e do filho, e do próprio homem, quando usa para a população a metáfora ou a parábola dos coiotes, que são animais que não vivem amoitados, “que é preciso sair da moita”, conforme explica o filho à mãe, incrédula do poder revoltoso do homem:

MULHER: e o que é que nós temos com os coiotes?
[...]
FILHO (*exaltado*): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem,

³ Trata-se do noivo da filha, personagem patético que só está interessado no dinheiro. Ri o tempo todo e apoia a mulher e a filha do verdugo. Na descrição do personagem, Hilda sentencia: “Aspecto pusilânime, tem sempre um sorriso idiota” (HILST, 2008, p. 365).

nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar voo. (*objetivo*) Mas primeiro mostrar a cara de coiole (HILST, 2008, p. 395).

Trata-se, por certo, de um enfrentamento que pressupõe também um pouco de força, apesar do amor envolvido nessa operação. Nesse momento da peça, o carcereiro chega e avisa da necessidade de se antecipar a execução, pois a prisão está sendo apedrejada e em breve é possível que grupos revoltosos tentem libertar o homem. Na sequência, há uma intensa cena de violência, na qual o verdugo, ao ver a mulher vestida com as suas roupas de trabalho, agride-a fisicamente. Os juízes, o noivo da filha e o carcereiro conseguem contê-lo e o amarram junto com o filho. Todos saem de casa, e a cena prossegue com um momento de profunda tristeza e intimidade entre o filho idealista e o pai, que, apesar do senso de responsabilidade com o trabalho, negou-se a ferir seus princípios.

Podemos pensar aqui num outro texto importante sobre a revolta: trata-se de *O homem revoltado*, de Albert Camus. Esse polêmico tratado estabelece o que seria um homem revoltado: “Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Um escravo que recebeu ordens durante toda a sua vida, julga subitamente inaceitável um novo comando” (CAMUS, 2008, p. 25). Essa descrição também cabe ao verdugo, que relata ao filho a sua experiência quase religiosa com o homem:

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*)

VERDUGO: Ele apertou a minha mão. Ele apertou a minha mão de um jeito [...] Eu não entendi o que ele quis dizer (*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 (HILST, 2008, p. 401).

O filho consola o pai, traçando uma analogia em que o homem também seria um verdugo, pois outros morrerão pelas coisas que ele falou, ou seja, suas palavras seriam verdugos daqueles que tentassem colocá-las em prática. Retornemos a Camus (2008, p. 349), que sentencia que a revolta ou é amor e fecundidade ou não é nada, fazendo uma crítica severa às revoltas que se tornaram tiranias: “então, quando a revolução, em nome do poder e da história, torna-se esta mecânica assassina e desmedida, uma nova revolta é consagrada, em nome da moderação e da vida”, pois a revolta, “sem pretender tudo resolver, pode pelo menos tudo enfrentar” (CAMUS, 2008, p. 349). Seria com esse espírito de tudo enfrentar, mesmo sabendo que pouco será resolvido, que o filho e o verdugo conseguem escapar e partem para o segundo ato da peça, que se passa na praça na qual o homem será executado. Hilda estabelece da seguinte forma o segundo ato:

Pequena praça. Patíbulo. Forca. Semi-obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente. Os juízes entram apressadamente. Sobem no patíbulo. Atrás dos juízes vem a mulher-verdugo, a Filha e o Noivo. Atrás da Filha e do Noivo, segurando o homem, o Carcereiro. Seis cidadãos agitados, atrás do homem e do 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).

No início do segundo ato, há uma sequência com os populares tentando entender por que a execução foi adiada e buscando alguma tentativa de salvar o homem. Nessa sequência, percebe-se a crítica que Hilda faz à volubilidade da massa. Num primeiro instante, a população é afeita às ideias revoltosas do homem, depois, em seguida, aceita que o conforto dado pelo imediatismo das necessidades materiais vale mais do que uma mudança que demandará trabalho, conflito, alteração daquilo que já se estabeleceu como verdade, como lei. Obviamente, os juízes manobram a massa ao sabor de suas conveniências, e assim, com as interferências externas e aquele medo ancestral da mudança, as pessoas da vila vão alterando as suas certezas. Quando os juízes estavam quase convencendo a população da necessidade de se executar o homem, o verdugo interrompe a cena, numa desesperada tentativa de fazer com que a execução seja cancelada, e há a revelação de que ele foi substituído pela mulher. Ao ter a verdade revelada, os juízes aumentam o grau de manipulação das emoções da massa:

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 um 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...

CIDADÃO 5: Olha aí, eles não querem a nossa morte.

JUIZ JOVEM: Esperem, vamos continuar.

JUIZ VELHO: Como é nosso dever proteger o povo, zelar por suas vidas, estender-lhe a mão...

[...] 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 de explicar de onde vem.

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

O perigo sutil vindo das palavras transformadoras do homem é combatido com as palavras nadas sutis dos homens da Lei. A sutileza aqui não é apenas a do viés religioso com o qual Hilda alegoriza esse seu personagem, mas também a sutileza poética: o homem pode ser visto como a poesia, capaz de romper a ordem, de fazer revoltas e revoluções, a poesia capaz de se engajar numa promessa de mudança, capaz de mexer com as subjetividades, com as certezas. Para evitar ainda mais dano, o juiz velho insiste:

[...] 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 (HILST, 2008, p. 413).

Primeiro o discurso hipócrita da manutenção da ordem, com o argumento da autoridade divina, e, depois, a ameaça nada velada de que, se houver aceitação das ideias do homem, todos pagarão com a vida. Hilda Hilst aumenta a tensão dramática ao colocar no patíbulo o drama familiar do verdugo, pois sua filha aparece e o acusa de estar doente. A discussão que houve dentro de casa agora se estende para fora, na frente das pessoas da vila. A filha toma o centro da discussão e tenta convencer as pessoas da necessidade da morte do homem. Os argumentos usados são fascistas e superficiais, pois apelam para o imediatismo e fazem com que as pessoas não vejam além do próprio estômago:

(*com raiva*) A gente deve matar aqueles que nos confundem,

[...]

Olhem (*refere-se ao homem*), ele queria era que a gente não prestasse atenção no problema de agora. Falando pra daqui a muito tempo, a gente pensa nesse tempo que importa.

[...]

(*aponta para os cidadãos*) Se a gente está morrendo, cheio de dor mesmo, e vem o padre [...]

O padre te alivia a dor?

[...]

E você deixa de morrer porque o padre veio, deixa?

[...]

Mas enquanto o padre está por perto você pensa que está aliviado, não é?

[...]

(*apontando o homem. Voz muito alta*): Esse homem é como o padre na hora da morte. Só isso. Mais nada (HILST, 2008, p. 416).

A partir dessa fala exaltada da filha do verdugo, os cidadãos confabulam entre si sobre a inocência ou a culpabilidade do homem. Alguns alegam que ele falava a coisa certa, pois dizia que era necessário conhecer aquilo que os oprimia; outro afirma que o homem lhe trouxe alegria; outro ainda fala da esperança; outro diz que o homem lhe deu vontade de matar, ou seja, nesse cenário criado por Hilda, o homem veio de longe e propôs uma possibilidade de futuro diferente: nada de imediatismo, de bens materiais, de uma mudança na realidade imediata, mas sim um aprofundamento na esperança, essa complexa virtude

teologal, que perdeu os seus terrenos em tempos materiais e niilistas, mas que está viva nos heróis hiltianos. Não se trata aqui, apenas, da esperança cristã na salvação, mas da esperança transformadora, aquela que, segundo Ernst Bloch (1979, p. 2), sustenta o homem: a esperança que é preciso aprender. É um trabalho que não cessa, que se enamora tanto do triunfo quanto do fracasso. Porém, Bloch também estabelece que a esperança está situada sobre o medo e não é passiva como este nem está encerrada na confusão. O afeto da esperança sai de si, concede amplitude às pessoas em vez de angustiá-las. O trabalho desse afeto exige homens que possam se entregar ativamente ao processo do devir a que eles mesmos pertencem. O verdugo é um personagem que aprende a esperança e realiza o trabalho desse afeto. Assim, o impasse na cena aumenta, pois há diversos pontos de vista se confrontando: de um lado, os juízes, a mulher, a filha e o noivo querendo a manutenção da sentença e a execução rápida; de outro, os cidadãos em dúvida sobre a necessidade real de se executar um homem que apenas falou, que lhes disse coisas sóbrias e benignas; e, de outro, o verdugo, bastante assustado com a situação, mas o único certo de que todo esse teatro não condiz com seus princípios, não se estabelece dentro do campo da justiça e da esperança.

Podemos, também, pensar no conceito de responsabilidade coletiva, bastante presente no verdugo. Hannah Arendt (2004, p. 225) diz que a responsabilidade coletiva não pode sucumbir a nenhum padrão moral, individual e pessoal de conduta. Trata-se de uma responsabilidade “vicária por coisas que não fizemos, esse assumir as consequências por atos de que somos completamente inocentes”, e “é o preço que pagamos pelo fato de levarmos nossa vida não conosco mesmos, mas entre nossos semelhantes”. Essa responsabilidade coletiva que no verdugo é tão pulsante, e na massa, presente na cena, bastante manipulável, justamente porque os juízes insistem no discurso da manutenção da ordem ou na naturalização da ordem estabelecida como o melhor para o povo. Assim, o verdugo parte para um afrontamento inesperado: propõe que ele seja executado no lugar do homem. Esse “doar a vida pelo irmão” causa ainda mais alvoroço, pois, além disso, o verdugo confessa à população que receberia um suborno se matasse o homem. No complexo jogo estabelecido, a indignação da população não é pela injustiça que os homens da Lei perpetraram, mas por não ter sido chamada a participar. Chegamos a outro ponto nevrálgico da peça: os cidadãos são comprados e, imediatamente, adquirem a certeza de que o homem precisa morrer.

Todo arremedo de responsabilidade coletiva que poderia haver nessas pessoas é deixado de lado. A massa, manipulável e manipuladora, cede aos desmandos da Lei e do poder econômico, num diálogo recheado de ironia e dor, que expõe a corrupção humana de forma crua:

JUIZ JOVEM: O homem esteve sempre contra vocês. Qualquer um que põe o povo contra as autoridades está contra vocês.

VERDUGO (*para os cidadãos*) Mas pensem, pensem... se oferecerem dinheiro...

JUIZ JOVEM: Ofereceram dinheiro para que vocês se animem a nos ajudar.

JUIZ VELHO: Com dinheiro é mais fácil ajudar ao outro.

CIDADÃO 3: Sempre se oferece dinheiro pela cabeça de um louco.

VERDUGO: Mas esse homem não é louco. Ele quis ajudar.

JUIZ JOVEM: Com palavras?

JUIZ VELHO: A palavra é de pedra. Não ajuda ninguém.

VERDUGO: Mas gente! Ofereceram dinheiro foi pra mim, não pra vocês. Eles não queriam ajudar nada.

CIDADÃO 6: E você não quis por quê? A tua barriga tá mais cheia do que a nossa?

VERDUGO: Porque não era justo. Não era justo. (*tom suplicante*) Vocês não queriam (HILST, 2008, p. 422).

O senso ético do verdugo, na sua denúncia contumaz das injustiças, sobretudo aquelas praticadas contra quem tem a palavra como arma, firma-se como voz única frente a todo um corpo de posicionamentos contrários, pois a população está absorvida pelo imediatismo materialista. O verdugo tenta proteger o homem com seu próprio corpo e pela primeira vez se dirige diretamente a ele, pedindo para que ele se pronuncie, para que ele fale mais uma vez. O homem, lentamente, apenas diz: “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” (HILST, 2008, p. 424). Essa aparente resignação do homem não demove o verdugo de sua intenção. Mesmo não sabendo dizer por que o homem não deve ser morto, o verdugo, ajoelhando-se, implora: “Pelo amor de Deus, não matem o homem. Olhem, eu posso explicar... ele apertou a minha mão... quando...” (HILST, 2008, p. 425). O riso da população se transforma em despotismo também, pois ela insiste em fazer com que o verdugo faça o seu serviço. Nesse momento, um elemento de estranheza aparece na cena, conforme a didascália:

Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem. Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. Estão vestidos da seguinte maneira: calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás. Ficam de frente para o público, examinam o público fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Tem-se a impressão de que não foram vistos por nenhum dos cidadãos, nem juízes, etc. Apenas o filho do Verdugo dá a impressão não só de que os conhece, mas de que os esperava (HILST, 2008, p. 427).

Esses homens-coiotes são mencionados por um momento nos diálogos anteriores, quando é lembrado que o homem falava sobre os coiotes que não costumam viver eternamente nas sombras. Aqui, eles aparecem, rompem a quarta parede, inserem-se como fantasmas ou como se fossem uma lembrança: é preciso revoltar-se, é preciso a insurreição, ainda mais em tempos que exijam que as pessoas sejam mais coiotes e saiam das sombras, assumam as suas responsabilidades individuais e coletivas e partam para uma transformação, tanto de suas próprias vidas quanto da vida da comunidade. Na cena, essa metáfora hilstiana se faz em silêncio, em observação das mortes que virão. A população, imbuída de ódio e cegueira, ataca o homem e o verdugo; a cena é toda grito e desespero. Já não cabem mais o diálogo, as argumentações, as tentativas de se resolver a situação dentro de alguns princípios civilizados. Chegamos à barbárie:

CIDADÃO 5: O homem tem que 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 vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o Verdugo lado a lado, mortos (HILST, 2008, p. 427).

A barbárie vence mais uma vez e vence mais fortemente porque se ouve depois um cínico juiz velho dizendo: “Nós não queríamos que fosse assim”. O velho discurso de quem se exime e se apega a uma lei velha, falha, que não cumpre seus desígnios básicos, pois alterada por interesses sórdidos. Os homens da lei saem de cena reclamando da roupa, indiferentes ao que acabaram de ver. Depois as pessoas se dispersam, a mulher, a filha e o noivo arrastam o corpo do verdugo, enquanto o filho sai acompanhado pelos homens-coiotes.

O verdugo, em sua obstinação pela justiça, pela certeza de que aquele homem não merecia morrer, entrega a própria vida por causa de sua força ética. Não renunciou a sua responsabilidade, não se vendeu nem trocou a sua revolta por um pouco de dinheiro. O homem foi condenado porque era um perigo sutil, e a sutileza é sempre um feixe de luz, ou, para nos aproximarmos ainda mais de uma das metáforas apresentadas em *O verdugo*, um coioote que sai da moita para, quem sabe um dia, encontrar o seu “corpo de pássaro e levantar voo” (HILST, 2008, p. 395) através da revolta, esse ato de amor e fecundidade.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar, 1979.

BULLOUGH, Edward. A “distância psíquica” como um factor na arte e um princípio estético. In: MOURA, Vitor (Coord.). *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Minho: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM); Húmus: Ribeirão, 2009. p. 75-110. Disponível em: <<https://goo.gl/GsPfxZ>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

COPEAU, Jacques. *Registres I: Appels*. Paris: Gallimard, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & Escritos; V).

HILST, Hilda. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [5 jan. 1970]. Entrevista concedida a Regina Helena.

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

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 53, p. 27-41, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/ESkJ9b>>. Acesso em: 30 jan. 2017.