

Sob o olhar terno do carrasco: uma travessia por *O Verdugo* de Hilda Hilst

Adilson Santos de Souza*

Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS

Michel Silva Guimarães**

Universidade Federal do Pará/UFPA

Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão crítica e filosófica do texto dramático *O Verdugo* (1969) da escritora Hilda Hilst. Na metodologia adotada, discute-se o texto à luz dos operadores de leitura *permanência*, *mudança*, e *esgotamento*, este último formulado pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Nosso objetivo é suscitar uma discussão problematizadora sobre os usos da linguagem na trama e na relação entre as personagens da peça. Para tal, trazemos outros críticos e textos literários para o enriquecimento de nossas formulações.

Palavras-chave

Hilda Hilst. *O Verdugo*. Teatro. Filosofia.

Abstract

This essay offers a critical and philosophical reflection on the dramatic text “*O Verdugo*” (1969) by the writer Hilda Hilst. Employing a methodology that examines the text through the analytical frameworks of permanence, change, and exhaustion — the latter concept developed by the French philosopher Gilles Deleuze — this study aims to foster a nuanced discussion on the uses of language within the plot and the dynamics between the characters of the play. To enrich our analysis, we incorporate insights from other critics and literary texts, which contribute depth to our interpretations.

Keywords

Hilda Hilst. *O Verdugo*. Drama. Philosophy.

Proscênio

No presente ensaio buscamos analisar a obra *O Verdugo* (1969), de autoria de Hilda Hilst (1930-2004) e seu potencial filosófico a partir dos conceitos de *permanência* e *mudança*, por nós levantados, e de *esgotamento*, de Gilles Deleuze (1925-1995), na representação cênica e na sociedade de forma geral. Na obra *Sobre o Teatro: Um manifesto de menos. O esgotado*, assim titulada não pelo autor francês, mas pelo organizador brasileiro Roberto Machado, o pensador da *diferença* escolhe o teatro para ampliar seu repertório conceitual. Interessa-nos, aqui, o segundo ensaio da obra, “*O esgotado*”, no qual ele analisa a poética do dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989).

* ORCID – adssouza1988@gmail.com

** ORCID – msguimaraes@ufpa.br

Submissão: 31 out. 2024 ⇨ Aceite: 18 dez. 2025

Na Introdução, Roberto Machado (2010, p.08) traz a distinção, efetuada por Deleuze, entre a arte, criadora de sensações, e a filosofia, criadora de conceitos, por isso nosso objetivo é aproximar as sensações criadas pela dramaturgia de Hilda com os conceitos operados por Deleuze, uma vez que o filósofo francês escolhe a dramaturgia como interlocutora. Ainda segundo este último, os filósofos assinam os conceitos que criam: “ideia remete a Platão, substância a Aristóteles, *cogito* a Descartes, mônada a Leibniz, condição de possibilidade a Kant, duração a Bergson” (2010, p. 08), ele mesmo possui sua rubrica no conceito de diferença.

Algo parecido pode ser dito sobre os dramaturgos, se pensarmos nos brasileiros: antropofagia remete a Oswald de Andrade, reacionarismo a Nelson Rodrigues, política a Guarnieri, música a Chico Buarque, cordel a Ariano Suassuna, negritude a Abdias do Nascimento etc. Cabe-nos a pergunta, ao que nos remete o teatro de Hilda Hilst?

Para Elza Vicenzo, em *Um teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992), a dramaturgia de Hilst, toda escrita entre 1967 e 1969, é poética por excelência, pois o seu lirismo traz uma diferença frente ao repertório dramático nacional. Ao tratar da recepção errática da dramaturgia de Hilst, Vicenzo acrescenta que “vários seriam os fatores determinantes para o destino dessa dramaturgia. O primeiro estaria na estranheza que representava para encenadores e público uma dramaturgia brasileira criada na linha do teatro de Beckett [...]” (1992, p. 34).

Assertivamente, a autora torna Hilst duplo de Beckett. *O Verdugo* (1969) aproxima-se de *Esperando Godot* (1952), de Beckett, pelo retardamento da ação, passiva neste último, esperar; e ativa no primeiro executar um condenado. Outro ponto de contato, sem dúvida, é o esgotamento presente no “nada a fazer” (Beckett, 2017, p. 15) que estagna tanto Vladimir e Estragon quanto o Verdugo. Em *O Verdugo*, encontramos uma fábula absurdista: em um tempo e espaços difusos, um carrasco recusa-se a exercer seu papel, retardando a ação de executar um misterioso homem e, assim, desencadeando conflitos relacionais íntimos — entre os membros familiares — e políticos — entre o povo e os magistrados.

É imperativo ressaltar o estranhamento já presente no nome da personagem-título “Verdugo”, pouco comum na língua majoritária frente à palavra “Carrasco”. Um indicativo do uso minoritário da língua como pensou Deleuze (2010). A partir da linguagem, Hilst promove o retardamento da ação e, nesse estaticismo, entre silêncios e não-ditos, a incompreensão entre as personagens em suas relações disjuntivas. Os duplos Mãe-Filha e Pai-Filho ouviram do Homem as mesmas palavras, mas extraíram delas sentidos diferentes, assim como interpretam de forma distinta a interlocução proposta pelos Juiz Velho e Juiz Jovem.

Sobre a estrutura da obra, é possível dizer que a cena se amplia, uma vez que o 1º ato se passa dentro da casa da família do Verdugo, no espaço íntimo, que paulatinamente vai se ampliando com a chegada do noivo e, posteriormente, dos magistrados e do carcereiro, até a virada para a uma ampliação maior no 2º ato, na praça pública, com a presença do povo representado por seis cidadãos, a presença do Homem e das demais personagens presentes no 1º ato.

Com esse ensaio, objetivamos retomar os conceitos deleuzianos sobre o teatro à luz da dramaturgia hilstiana, torcendo-os e agenciando-os para refletir as relações dramáticas e sociais no Brasil de 1969 e no de agora.

Ato Único: atores sociais, dramas e veredas

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 que na rua?

VERDUGO: Olhando. Algumas pessoas passavam, iam para o trabalho, e eu pensava, meu Deus...

FILHO: O que, pai?

VERDUGO: Eu sentia uma 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 o que está vivo, é isso. (*emociona-se novamente*) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa, uma parede meio gasta me comovia... e até...

FILHO: Até o que, 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 (HILST. 2008, p. 403-404).

Retirado do primeiro ato da peça *O verdugo* (1969), o trecho em destaque corresponde ao diálogo estabelecido entre o pai, personagem protagonista que desempenha o ofício de verdugo, e seu filho, jovem atravessado por ideais revolucionários que compartilha com seu genitor a experiência inóspita do cativo em sua própria residência. O 1º ato passa-se todo dentro da casa com os diálogos entre Pai, Mãe, Filha e Filho, até as peripécias serem intensificadas com as chegadas da Noiva, do Juiz Velho e do Juiz Jovem e, finalmente, do Carcereiro.

Articulado na forma de um relato confessional, o diálogo serve-nos de base para que possamos discutir o tônus político apresentado na peça de Hilst, compreendido por nós como uma proposta de denúncia da precariedade de formas envelhecidas e abertura para o debate de novas veredas que galvanizem mudanças nos hábitos que regimentam a vida em sociedade. Hilst se utiliza da linguagem para retardar a ação, em diálogos tensos, nos quais, quase sempre, as personagens não se compreendem, em relações disjuntivas que acentuam as diferenças entre os duplos Pai-Filho e Mãe-Filha.

Escrita no ano de 1969, período marcado pelo auge da Ditadura Militar, a peça de Hilst assume íntima relação com o momento atravessado pelo país. Dividido em dois extensos atos, articulados respectivamente entre o espaço doméstico e a praça pública, o

drama retrata a dissolução das fronteiras entre o público e o privado, tendo como base a família da personagem denominada como o verdugo, protagonista de quarenta anos que por força de seu ofício é designado para executar um homem que identifica como não merecedor de tal pena.

Assim, dividido entre a captação da injustiça justificada pelos desmandos autoritários da lei e pela comoção gerada em seu lar, e em seu íntimo, por sorte das implicações decorrentes de executar ou não o homem condenado, o drama do verdugo põe em relevo a complexa relação entre o homem e a sociedade na qual se encontra inserido, dando especial relevância ao peso das convenções que esmaga, de forma repressora, os corpos dos atores sociais identificados em situação de desvio da norma.

O trecho que dá abertura ao nosso texto põe em evidência a discussão levantada por Hilst acerca dos mecanismos de castração das ações dos atores sociais que se põem em discordância ao *modus operandi* autoritário do sistema em vigência. No contexto em questão, pai e filho encontram-se amarrados no interior de sua residência por razão de assumirem posição contrária à execução do homem que, segundo exposto na obra, foi condenado por pregar ações revolucionárias aos personagens da aldeia.

Desse modo, atravessados pelo ideal subversor do homem, pai e filho são condenados ao silêncio e à reclusão pelo poder legal, representado pelos dois juízes que atravessam a barreira do público e do privado e adentram o contexto de reunião familiar para garantir a execução dos proclames autoritários da lei, e pelos demais membros da família, que motivados pelo estímulo monetário decidem coadunar com os desmandos autoritários em nome de uma suposta mudança de vida.

Estruturada nos moldes tradicionais, a família do verdugo é articulada pelos genitores, por um casal de filhos e, de forma indireta, pelo futuro esposo da jovem. Determinada, inicialmente, como um centro de reprodução de modelos, é-nos possível posicionar seus membros em sequências lineares, sendo a filha a reprodução arquetípica da mãe e o filho, por seu turno, do pai, criando dessa forma uma duplicidade entre esses pares. Possuidora de poucos recursos financeiros, a família é posta em situação de atrito, pois, mediante à proposta de execução do homem considerado como inocente, os personagens passam a vivenciar um intenso debate articulado entre as temáticas da mudança e da permanência.

Mudança e permanência convertem-se em palavras-chave em nossas leituras acerca do debate político erguido na peça de Hilst. Partindo de uma situação corriqueira, caracterizada por intermédio do ritual noturno da janta familiar, a escritora tensiona os conceitos de *permanecer* e *modificar* emoldurando a questão do homem condenado à morte, ainda que inocente, como um serviço trivial a ser executado por um pai com a finalidade de garantir o sustento de sua família, situação adensada pelo desespero da mulher e da filha por arrecadar fundos para a realização do casamento da última.

Nessa diretriz, é-nos possível afirmar que Hilst direciona nossos olhares para os pontos escusos concernentes à ideia de *mudança*, trabalhando o conceito como a possível integração dos atores aos moldes sociais em vigência e, ao mesmo passo, contrastando tal perspectiva por meio da proposta da abertura dos corpos para as rotas imprecisas, o que pode ser compreendido como um abandono das formas pré-estabelecidas em favor da busca de algo, anônimo, que operacionalize mudanças substanciais na sociedade vigente.

Tendo em vista o duplo sentido operacionalizado para a palavra *mudança*, regressamos aos termos da citação que dá abertura ao nosso texto com a finalidade de contrastar a correnteza de afetos impassíveis de nomenclatura que atravessa o verdugo e o sentido atribuído à ideia de casamento, sustentado pela esposa e pela filha do personagem. É-nos pertinente observar que a inquietude anônima que atravessa o protagonista da trama encontra o seu nascedouro no conflito entre os afetos não-predicalizados que residem em seu íntimo e um ambiente habitado que não oferece a condição necessária para que o seu material afetivo floresça sob a forma de palavra inteligível.

Dessa maneira, ao gosto do filósofo Gilles Deleuze (2010) em sua leitura acerca da obra do dramaturgo Samuel Beckett, poderíamos identificar o verdugo como um personagem aprisionado em meio ao construto de *formas esgotadas* que, por força de tal esgotamento das possibilidades, vê-se incapaz de fazer-se compreender diante dos demais personagens.

Se as aflições do verdugo são oriundas da falta de correspondência entre o tônus sensível do seu olhar e o conjunto esgotado das formas envelhecidas que o rodeiam, as inquietações de sua mulher e filha seguem em direção inversa, revelando-se como um esforço hercúleo de adaptação e *permanência* nos moldes do construto social em vigência. Desse modo, é-nos possível afirmar que Hilst confronta-nos com a imagem exemplar que traduz a moção cruel e assassina de modelos fixos que se instauram como verdades intransponíveis a ponto de converter a morte de um homem na mera banalidade que pode ser resumida pela ideia de tratar-se da morte de apenas mais um homem.

Assim, temos emoldurado um quadro que põe em relação os conceitos estabelecidos entre os direcionamentos de *mudança* e *permanência*, sendo o casamento da filha do verdugo, com base no dinheiro obtido por vias da execução do homem, a mudança de vida que reverberará na permanência e, por força da ideia da família como centro reprodutor, propagação do modelo.

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

VERDUGO: (*seco*) Não sei.

MULHER: Trate de ficar sabendo logo. Não é o primeiro nas tuas mãos.

VERDUGO: (*seco*) Ele é diferente.

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

FILHO: Ninguém tem o mesmo rosto.

MULHER: Eu quero dizer que ele é igual a todos os outros filhos da puta que morreram porque a lei mandou (Hilst. 2008. p. 371. Grifo nosso).

Oriundo do primeiro ato da peça, o trecho em destaque serve-nos de base para que possamos ilustrar o choque estabelecido entre o verdugo, sua esposa e as estruturas que regulamentam o conjunto de normas e costumes da sociedade na qual o drama é ambientado. De início, é notório destacar os argumentos da mulher para que seu esposo aceite o “serviço” que reverberaria na realização do estimado casamento da filha.

Da mesma maneira, é devido pontuar o fato da matriarca desconsiderar o processo judicial do homem como digno de apuração específica, sentenciando o proclame da lei como forma única e intransponível de justiça, sentença que nos conduz para a iminente crítica de Hilst diante da desvalorização do humano frente ao desejo de manutenção dos modelos. Logo, ressaltamos, também, o estado anímico “seco” do verdugo ao proferir respostas às investidas de sua esposa, detalhe que pode ser lido como um decalque esboçado pelo corpo do personagem do ambiente árido e infrutífero que o rodeia.

Tomando como base as palavras da esposa do verdugo, encontramos o eixo condutor que direciona a reflexão proposta neste texto, pois, ao tentar persuadir o esposo acerca da legitimidade da ação a qual a ele foi conferida, a mulher traça um comparativo sobre as execuções anteriores que atravessam o histórico curricular de um verdugo e aquela processada no contexto em questão.

Nessa diretriz, somos postos diante da problemática de qual poderia vir a ser a diferença entre as execuções passadas e a atual, sendo que o verdugo, como evidenciado na citação que dá abertura ao nosso texto, posiciona-se como um homem sensível a todas as coisas, vivas ou não. Nesse direcionamento, recobramos a ideia deleuziana de *esgotamento*, apresentada anteriormente, e afirmamos as ações anteriores do verdugo como parte de um princípio mecânico e desprovido de reflexão, pois, diante de um contexto de formas repetidas, nada havia para ser ponderado.

Se um corpo esgotado, como afirmado por Deleuze (2010, p. 71), é aquele que abre mão de predileções e executa ações combinatórias em favor de nada, podemos observar o personagem do verdugo como uma peça atuante em um sistema de relações codificadas e, por força do desgaste, inalteradas, ainda que em seu íntimo ferva o combustível fértil do desejo por mudanças. No entanto, diante do homem que carrega consigo a palavra condutora da diferença frente ao comportamento vigente, a personagem Verdugo é pega de assalto e convertida em um Estragon e Vladmir, da peça *Esperando Godot* (1952), que, por fim, recebe a chegada de Godot, retirando-se do jogo do absurdo beckettiano.

Ainda no campo das intertextualidades da peça com outras fábulas, é imperativo sublinhar a relação entre a peça de Hilst e o mito da passagem de Cristo pela Terra. Na trama, a personagem o Homem, muitas vezes, remete o leitor/espectador a figura de Cristo: sem rosto, místico, levado ao cadafalso injustamente, capaz de levar o povo a se insurgir e por isso executado, o Homem opera como duplo do Nazareno.

A personagem o Homem é possuidora da palavra que, por vias do discurso revolucionário, emprega novo sentido para o termo *amor*. O Homem é o desencadeador de toda a sequência de sucessos do drama. De fato, sua voz possui apenas uma única fala, também sintoma da incompreensão geral: “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” (Hilst, 2008, p. 424).

Contudo, as falas reportadas de seu discurso ao longo da trama exercem na vida do verdugo e do filho uma mudança que pode ser lida como a passagem do Antigo para o Novo Testamento, conferindo, como já destacamos, novo sentido para a palavra *amor* e, ao mesmo passo, fornecendo aos homens as bases de uma conduta diferenciada. De mesmo modo, é-nos pertinente destacar que o encontro entre o verdugo e o homem redireciona, também, os sentidos atribuídos para os conceitos de morte e vida, pois, após a chegada do último, o carrasco, que não encontrava distinção entre os dois direcionamentos, passa a compreender a vida como algo precioso e encontra a sua morte, linchado junto ao Homem pelos Cidadãos, em favor da defesa de sua nova crença.

Em nossas leituras, identificamos a experiência de contato com forças afetivas impassíveis de serem completamente transmitidas pelas formas gramaticais humanas como o elo de convergência entre as feições do verdugo, do filho e do homem. Como pode ser observado na citação de abertura do nosso texto, o diálogo entre pai e filho é atravessado por fortes entraves de transmissão de conteúdo, ainda que a cumplicidade e o desejo de compreensão mútua sejam genuínos. Dessa forma, Hilst opera a linguagem para imaginar o esgotado, existindo nela o mesmo traço que há em Beckett: a busca do informe ou do informulado para, assim, abolir o real em sua fábula absurdista (Deleuze, 2010, p. 72).

De mesmo modo, o texto declamado pelo homem aos moradores do vilarejo — reportado nas réplicas da família — é recebido por eles em seu valor afetivo, pois, ainda que a palavra dita não oferte a estimada clareza de seu conteúdo, as mulheres e homens compreendem que ali se apresenta um discurso formatado acerca do conceito de amor.

Assim, faz-se pertinente sinalizar que, na tentativa de afetarem seus receptores, o verdugo, o filho e o homem recorrem a elementos não-humanos, como árvores: “VERDUGO (*manso*): É difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore, você entende?” (Hilst, 2008, p. 374); como animais: “VERGUDO: [...] ele também pode olhar de um jeito... Você se lembra daquele cavalo que um dia te seguiu?” (Hilst, 2008, p. 375); e ainda como o mar: “VERDUGO: de perto, meu filho... ele parece o mar [...]” (Hilst, 2008, p. 375).

Essas estratégias discursivas evidenciam o desconforto oriundo da precariedade do código pré-determinado frente à potência de vida que transborda qualquer categorização. Logo, é-nos possível afirmar que o verdugo, o filho e o homem se reúnem não pela semelhança dos conceitos que carregam e buscam transmitir, mas pela busca da diferença expressa na

tentativa de exprimir os sabores do fruto colhido no contato individual entre o corpo vivo e o mundo que o rodeia, ainda que as gramáticas humanas não lhe forneçam ferramentas prévias para tão extenuante empreitada.

Se o código gramatical não fornece aos homens que anseiam pela saída das repetições seriadas, ou esgotadas, as ferramentas necessárias para a expressão de seus afetos, resta aos agentes acederem ao potencial revolucionário da poesia, como o faz a poética de Hilst, buscando nesta a força para dissolverem-se no mundo e, por fim, subverterem o autoritarismo das formas em vigência.

Nesse ponto, levantamos a hipótese de que Hilst escolhe como duplo o poeta português Fernando Pessoa em seu projeto heteronímico caracterizado pelo drama, ou diálogo, de subjetividades. Logo essa duplicidade Pessoa-Hilst faz implodir as relações entre o drama e lírica e entre a lírica e drama, pois há poesia na dramaturgia de Hilst, enquanto a dramaticidade na lírica de Pessoa.

Alicerçado na figura heteronímica de Alberto Caeiro, o Mestre dos heterônimos, o drama pessoano tem sua base, como afirma o pesquisado Hakira Osakabe (2013), na prática sensacionista, correspondente à dissolução do homem em meio às formas da natureza. Tal processo é acolhido e, dadas as devidas proporções, vivenciado pelos discípulos da heteronímia, tais como Álvaro de Campos e Ricardo Reis, pondo em relevo perspectivas distintas de homens em seus enfrentamentos com o código humano convencionado e, seguindo a determinação de Caeiro, tendo como objetivação a reconexão com as formas fluídas da natureza.

A proposta de drama em gente da heteronímia pessoana serve-nos de base para que possamos ler a relação estabelecida entre o verdugo, o filho e o homem, visto que, isolados em seus corpos e sedentos por converterem em palavra a força subversora dos seus afetos, os três personagens dialogam pela forma do texto dramático de Hilst. Assim, aprisionados pelas forças repressoras personificadas pela forma da lei, no caso específico do homem, e da família, no que tangencia o filho e o verdugo, os personagens são postos em situação de similaridade prisional, cabendo a eles desfazerem-se das amarras e rumarem para a praça pública, espaço onde as forças que atravessam a peça desempenharão seu embate final.

As veredas que conduzem a peça do primeiro para o segundo ato podem ser compreendidas como o desaguar do pequeno rio de correntezas violentas no grande mar de completa instabilidade. Com esforço, o verdugo e o filho conseguem obter a liberdade, mas, por sorte do plano edificado pelo pai, seus caminhos são separados de uma maneira que deixa implícito o adeus que carrega consigo a tragédia a ser concretizada. Assim, movidos pela urgência de evitar a injustiça sentenciada pela lei e abraçada por seus familiares, o verdugo parte para a praça pública e seu filho, emblematicamente, para o rio onde o homem em fuga conseguiria a liberdade.

Apresentada no célebre conto de Guimarães Rosa (1962), *A terceira margem do rio*, a relação entre o pai, o filho e o rio encontram na peça de Hilst teor sinonímico ao trabalhado pelo escritor mineiro. Depois do diálogo estabelecido entre pai e filho em situação prisional no interior da casa onde habitam, a partida do último para o rio, após receber de herança o arcabouço afetivo de seu progenitor, pode ser lida como a concretização da passagem do legado deixado em aberto no conto de Rosa.

Logo, é-nos possível compreender o filho que rumo para o rio, enquanto o seu pai traça o percurso para a morte, como o adentramento do jovem no território daquilo que Rosa pincelou como sendo a terceira margem: o espaço tortuoso das indefinições. Desse modo, por meio do batismo pelas águas, a peça de Hilst ilustra a ocupação processada pelo filho do espaço outrora resguardado por seu pai, visto que o verdugo atravessa a peça como aquele que se encontra à margem, ainda que participante de toda a situação, confinado no rio interior de onde não afluí palavra que alcance qualquer uma das duas margens. Assim, transformado pela passagem pelas águas, o jovem regressa e visualiza os assassinatos brutais do seu pai e do homem, realizando, por fim, com base no legado herdado do seu progenitor, o rito de conversão de menino para homem e, como homem, assumindo o lugar de senhor do seu próprio destino.

Epílogo: Mais uma vez, nada a fazer

No Brasil de 1969, Hilst imagina uma fábula da incomunicabilidade, da força da legalidade contra a justiça, do poder corruptor do dinheiro e, por fim, da agência da brutalidade contra a palavra. Incompreendida por seus contemporâneos, a poeta e dramaturga atualiza-se e torna-se nossa contemporânea.

Como é sabido sobre o teatro dito de absurdo, assim como sobre outras correntes estéticas, ela reúne em seu entorno autorias distintas, com projetos literários e nacionalidades distintas. O que une absurdistas tão diferentes entre si como Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco? E o que ligaria Hilda Hilst a eles? A repetição em diferenças de alguns dos traços pensados por Deleuze em seu ensaio “o esgotado”: um outro uso da língua, as relações disjuntivas, a combinatória e, finalmente, o esgotamento.

Tentamos apresentar como na trama de Hilst o conflito entre permanência e mudança, entre silêncios, não-ditos, interditos e polos ideológicos distintos que tornam a comunicação ruidosa e impossível de convencimento urdem uma homologia entre o tema da peça, a injustiça, e a sua estrutura nos conflitos internos e externos do verdugo.

O verdugo está aprisionado no meio, sem tempo ou espaço definidos, cercado de formas esgotadas cujos esgotamentos gera as impossibilidades representadas na incapacidade dele, do filho e do homem de serem compreendidos: “Eu não soube dizer. (Hilst, 2008, p.

424)”. Essa é a única fala projetada pela voz do homem, em diferença ao “nada a fazer” (Beckett, 2017, p. 15), fala de Estragon, que abre a peça beckettiana, pois está no meio da trama, após sabermos que o homem proferiu discursos sobre o amor.

Tentamos demonstrar nesse ensaio a afetação dramática que o texto de Hilst, no texto e no palco, pode suscitar no leitor/espectador a partir de reflexões poéticas, líricas e filosóficas, que trazem outros escritores, críticos, poetas e filósofos para beberem em sua fonte. Assim como Deleuze ampliou seus conceitos com o teatro beckettiano, a ensaística brasileira também amplia seus próprios conceitos com o teatro de Hilst.

Referências

DELEUZE, G. Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi & Ovídio de Abreu. Introdução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, H. O verdugo. In.:_____. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008, p. 363-429.

OSAKABE, H. *Fernando pessoa: entre almas e estrelas*. São Paulo: Ilustraturas, 2013.

ROSA, J.G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

VICENZO, E. *Um teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.