

HILDA HILST COM A FACA NA GARGANTA DO PATRIARCA: UMA ANÁLISE CRIATIVA

Hilda Hilst with a knife in the Patriarch's Throat: a creative analysis

Marina Costin Fuser¹
Escola de Cinema do IEMA

RESUMO

Este artigo é uma leitura analítica e criativa de “A Morte do Patriarca”, a última peça que Hilda Hilst escreveu em seu período de reclusão criativa na Casa do Sol. Esta peça evidencia uma das críticas aos paradigmas de seu tempo, enquanto Hilst arrasta ao apocalipse os maniqueísmos que passam pela religião, pela moralidade e pela política. A liberdade como um pássaro de asas quebradas fornece algumas pistas para se entender a percepção de seus limites, enquanto defensora ávida da liberdade. Este teatro inspirado no Absurdo de Samuel Beckett apresenta saídas criativas, as quais mapeio, tateio e reflito, para se chegar a um maior entendimento do universo cênico de Hilda Hilst.

Palavras-Chave: A Morte do Patriarca; Teatro de Hilda Hilst.

ABSTRACT

This article is an analytical and creative reading of A Morte do Patriarca', the last piece that Hilda Hilst wrote in her period of creative seclusion at Casa do Sol. This piece highlights one of the criticisms of the paradigms of her time, as Hilst it drags to the apocalypse the Manicheisms that pass through religion, morality and politics. Freedom as a bird with broken wings are some clues to understanding the perception of your limits, as an avid defender of freedom. This theater inspired by Samuel Beckett's Absurdity presents creatives, such as mapping, groping and reflecting, in order to reach a greater understanding of Hilda Hilst's scenic universe.

Keywords: The Patriarch's Death; Hilda Hilst's Theatre.

¹ É graduada e mestre em ciências sociais, doutora em estudos de gênero pela University of Sussex com estágio doutoral na U.C. Berkeley. Atualmente é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Avançados da USP e professora da escola de cinema do IEMA. Pesquisa gênero, pós-estruturalismo e as estéticas e políticas do cinema. Publicou os livros Palavras que dançam à beira de um abismo: mulher na dramaturgia de Hilda Hilst (EDUC 2018), Cinema nômade feminista: os deslocamentos do olhar colonial em Trinh T. Minh-ha (Ed. Politheama 2023), coeditou e colaborou em “Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018” (Ed. Liberdade 2019) e editou e colaborou com ensaios, artigos acadêmicos e não acadêmicos nos campos de Estudos de Gênero, Sociologia, Cinema e Semiótica. E-mail: marinacfuser@hotmail.com

‘A Morte do Patriarca’ foi a última das oito peças teatrais de Hilda Hilst (1969). Reclusa em seu espaço de criação, Hilda Hilst passou os anos de chumbo dedicada, em primeiro lugar, ao teatro, na Casa do Sol, entre 1966 e 1969. A dramaturgia de Hilst é escrita em um momento de intensa efervescência social, num período em que a ditadura militar brasileira reconhece e escancara a tortura e a perseguição política a seus opositores como método de governo desde o golpe de 1964. O teatro de Hilst é um grito que vem de dentro, um grito que se extravasa e ganha corpo em sua dramaturgia. Se toda a escrita poética e prosaica de Hilst precisa atravessar o corpo de forma tão visceral, na dramaturgia é o corpo que vai além da palavra, transborda, e mobiliza outras formas de comunicação que do papel passam a incorporar também a gestualidade, as cordas vocais, a iluminação e as sobras, o espaço cênico, os ruídos e os silêncios. “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia já não me bastava [...] Então procurei o Teatro”.

Assim Hilst toma para si as questões do seu tempo, os desafios dos artistas que vivem este período na contracultura, na resistência à crueldade de um Estado que não gosta de teatro, que não gosta de artes. A violência de Estado é um tema recorrente em suas peças, ainda que sempre sugerida de forma criativa, alegórica. A alegoria desempenha uma função que burla a censura pelo modo indireto de narrar e dar sentido, mas ao mesmo tempo adquire um acentuado elã criativo, por sua falta de fixidez, que não se deixa capturar por significados fáceis, fechados. A ação sempre deixa margem para se realizar, mas há, sem dúvida, o primado do inacabado. Não há soluções finais, pois há sempre algo que escapa, uma voz de fora do palco que pergunta, alguém que aponte para as paredes do Absurdo. Assim eu leio a dramaturgia de Hilst. Dar corpo às suas alegorias é um desafio para um artista tão criativo quanto ela, um convite a uma encenação que corresponde a um ato de confabulação, de criação de mundos. Não se trata apenas de desvendar a abstração de suas rubricas, mas de tomar liberdades criativas a partir de um mergulho nos universos que ela cria.

Embora toda sua dramaturgia tramite em torno de situações-limite, em A Morte do Patriarca, ela leva o limiar abismal até as últimas consequências, exacerbando aquilo que já é recorrente em seu teatro. A encruzilhada é conduzida ao Absurdo, provocando um estranhamento que a aproxima de Samuel Beckett, recorrendo a situações hipérboles ou fantásticas, para suscitar reflexões implícitas das questões cotidianas. A encruzilhada se inaugura com um diálogo paradoxal, entre dois anjos e um demônio; personagens que supostamente falam desde vértices opostos, de acordo com o paradigma Cristão. O céu e o inferno, o anjo e o demônio, Deus e o Diabo, são arquétipos comumente apresentados de modo binário e maniqueísta. A autora não elimina os antagonismos, mas introduz certa ambiguidade: ambos estão juntos para resolver o impasse que se abate sobre a existência humana. O Monsenhor, o Cardeal e o Papa discutem a sorte da humanidade no alto de uma torre do Vaticano, enquanto o povo se insurge em frente à sacada.

A humanidade não mais se comunica por palavras. Todas as palavras já haviam esgotado seus sentidos. Os grandes ícones e intérpretes já

havam dito tudo o que tinham para falar. A insatisfação frente ao vácuo abismal é latente e ruidosa. A pressão popular provoca abalos sísmicos, tal como prenúncio de um Apocalipse. A situação exige ação. Mas como se pode pensar em ação frente à incomunicabilidade humana, quando todas as palavras, todo o pensamento autônomo, todas as possibilidades de criação haviam se esgotado? A gravidade da situação introduz o absurdo que aproxima o céu do inferno.

ANJO 1 (*Fechando um Livro com ruído. Para o Demônio*): O senhor acha que está na hora de intervir?

DEMÔNIO: Perfeitamente.

ANJO 2: Por que?

DEMÔNIO: Cansaram-se.

ANJO 1: De que?

DEMÔNIO: De tudo (*pausa*)

ANJO 2 (*consultando um Livro*): Os que podiam falar já falaram?

DEMÔNIO: Há muito tempo. E falaram tudo o que sabiam.

ANJO 1: Não há mais nada?

DEMÔNIO: Nada. (*pausa*)

ANJO 2 (*consultando um Livro*): Acabaram-se as guerras?

DEMÔNIO: Há um enorme silêncio.

ANJO 1: Comem?

DEMÔNIO: Empanturraram-se.

ANJO 2: E as criancinhas?

DEMÔNIO: Gordas.

ANJO 1: E os políticos?

DEMÔNIO: De mãos abanando.

ANJO 2: Fez-se aquele Estado ideal?

DEMÔNIO: Todos unidos. Uma só língua. Aliás, quero dizer, um só pensamento.

ANJO 1: Não se exprimem mais por palavras?

DEMÔNIO: Não mais (Hilst, 2008, p. 439).

Todas as discrepâncias e assimetrias haviam sido eliminadas, em um processo de fusão que dissolvera o sujeito em um uno indivisível. Um só pensamento, uma única voz. As palavras haviam sido lançadas ao vácuo, tal como uma sopa de letrinhas cuja utilidade havia ultrapassado a data de vencimento. Hilst leva até o limite o fenômeno da massificação do sujeito. Está instaurado o Estado ideal. Porém há algo que escapa, uma força subterrânea que se irrompe e está prestes a fazer rebentar a terra. A ameaça que ela apresenta fornece régua e compasso para o cenário pitoresco que se inaugura com a descida do demônio ao Vaticano, com o respaldo dos anjos celestiais.

A aparição do demônio incrementa o cenário obscuro onde está reunida a alta cúpula do Vaticano, entre estantes vazias, que reforçam o vácuo onde as palavras se desintegram. O chão de mármore quadriculado sugere um xeque-mate que transborda para fora do tabuleiro de xadrez, onde o Papa e o Cardeal ensaiam seus pusilânimes movimentos. Embora a cena transcorra desde o alto da torre onde se instaura o poder, no limite, os personagens se reduzem a peças de um tabuleiro de xadrez, cujo manejo fora impedido, cabendo apenas movimentos delicados. Ainda assim, os personagens estão prestes a se dar por vencidos: há pouca esperança de se virar o jogo. A misteriosa aparição do demônio assusta, mas também confunde e suscita novas expectativas. Algo está prestes a acontecer, mas não se sabe ao certo o quê.

No lado direito do palco está um grande pássaro de arame sem asas. Há uma sensação de incompletude: algo precisa ser reparado. O pássaro não pode alçar vôo. Sua liberdade é dissipada, ou nunca existiu. De acordo com as rubricas, o pássaro tem um aspecto agressivo, com imensas garras e bico afiado, tal como uma ave de rapina. Quiçá a possibilidade mesma de alçar vôo constitua uma ameaça? Ao lado do corpo do pássaro de estrutura metálica está um par de asas. Bastaria atá-las ao corpo, mas as tentativas do Monsenhor são todas em vão. É algo que em princípio parece simples, mas não é. Corpo e asas são desconexas, como peças de um quebra-cabeça que não se encaixam por uma diferença sutil, capilar. A frustração que emana do “quase”, aquilo que poderia ser ou ter sido, mas jamais será. O incômodo do Monsenhor, que em vão multiplica os esforços para encaixar as asas ao corpo do pássaro, é como um eco de uma angústia que paira no limiar de um colapso inevitável. Mas o Monsenhor não deixa de tentar incessantemente.

Três jovens trajando sunga trazem para o palco estátuas puxadas por rodinhas com os bustos de ícones revolucionários: Mao, Marx e Lênin. O contraste entre a roupa de praia e a seriedade impressa na rigidez petrificada nas estátuas desconstrói o caráter mítico dos heróis. São, afinal, humanos. Seu aspecto esverdeado e desgastado pelo tempo expressa um anacronismo. O tempo haveria desgastado as imagens, como se elas não servissem mais para o tempo presente. Em seguida, os jovens trazem a estátua de Jesus Cristo. Diferente das demais, a estátua do messias permanece nova em folha, com um branco perene, que não se deixa abalar pelo tempo dos homens. Os jovens logo desaparecem, sem serem notados pelos clérigos, que se ocupam de suas respectivas tarefas. De acordo com as rubricas, todas as estátuas estão posicionadas de costas para a platéia, enquanto o busto de Jesus está de costas para os revolucionários e vice-versa. Os antagonismos ideológicos se expressam espacialmente, e a platéia não conta com o amparo de uma única imagem vista de frente.

Enquanto isso, o demônio se prepara para sua intervenção. O diálogo que se segue entre os dois anjos e o demônio procura contextualizar o impasse no cerne da luta de classes e do que seria um hipotético triunfo do marxismo:

ANJO 1 (*consultando um Livro*): Um disse: “Proletários do mundo: uni-vos”.

ANJO 2 (*consultando um Livro*): Outros disseram: “Proprietários do mundo: uni-vos”.

ANJO 1: Aí foi aquele negócio horrível. (*virando as folhas do livro rapidamente*)

DEMÔNIO: Horrível. (*virando as folhas de um livro rapidamente*)

ANJO 1 (*virando as folhas, rapidamente*): Horrível. (*parando numa folha*) E de repente um outro achou que seria mesmo eficiente transformar todo mundo em proletário.

ANJO 2: Eficiente.

DEMÔNIO: Eficiente.

ANJO 2 (*folheando o livro*): Está aqui. Disseram: “Por que não transformamos todos em proletários eficientes?”

ANJO 1: Acharam bom.

ANJO 2: Acharam.

DEMÔNIO: Muito bom.

ANJO 1: É bom ter as coisinhas da gente, não?

ANJO 2 (*para o Demônio*): Por falar nisso, um dia desses o senhor usou a minha asa.

DEMÔNIO: Foi sem querer.

ANJO 2: É, mas não pode. Não pode.

ANJO 1: Os senhores estão saindo do assunto. Já não há lugar para desavenças pessoais.

ANJO 2 E DEMÔNIO: Perdão (*pausa*)

ANJO 2 (*consultando o livro*): Mas nós estávamos onde? Ah sim... Ficaram todos proprietários. Fizeram casinhas para todos.

ANJO 1: Todas iguais.

ANJO 2 (*consultando o livro*): Com uma árvore.

DEMÔNIO (*consultando um livro*): Aí tem esse detalhe, é? Aqui não tem.

ANJO 2: Sim, sim, (*lendo*) uma árvore no jardim de cada casa.

ANJO 1: A mesma árvore?

ANJO 2 (*lendo*): Na América do Sul... bananeiras, mangueiras... Na América do Nor...

ANJO 1 (*interrompendo*): Mangueira leva anos pra crescer.

ANJO 2: Bem, mas cresceram.

DEMÔNIO: Mas isso não importa nada, por favor. Enfim, ficaram à sombra.

ANJO 1: O senhor está muito apressado.

DEMÔNIO: Mas é incrível... não compreenderam ainda? É preciso intervir. (Hilst, 2008, p. 440-442).

Nesse diálogo absurdo, um complementa, endossa, contraria ou reitera o que o outro diz, numa espécie de deslocamento de falas. Está

em voga um hibridismo que fala por diversas bocas sem alterar a harmonia do tempo musicado. Por um lado, esse diálogo tem uma função narrativa: explicar para a platéia como se dera o impasse. Por outro, define os personagens de uma maneira bastante particular: todas as expectativas baseadas na caracterização arquetípica dos intérpretes vão por água abaixo. O demônio teria pegado emprestado, mas sem pedir, as asas de um anjo. Quando advertidos a não fugir do assunto por desavenças “pessoais”, ambos, anjo e demônio, pedem “perdão”. Não há uma grande dissonância ideológica entre os arautos do bem e do mau, apenas pequenos ajustes a que se permitem para explicar a história. As diferenças que demarcam os dois campos são capilares, às vezes por um artigo: enquanto os anjos consultam “o livro”, que ao que tudo indica tratar-se-ia da Bíblia, o demônio consulta “um livro”, que poderia ser qualquer livro. Os personagens confundem e imiscuem os termos “proletários” e “proprietários”, embaralhando os sentidos de uma oposição binária tal como aparece nos escritos de Karl Marx. À medida que sua utopia adquire materialidade, o indivíduo se dilui em uma eficiente repetição em série. Todos passam a habitar casas idênticas com jardins, havendo uma margem estreita que difere uma árvore da outra, de acordo com as regiões climáticas. Um dos anjos desconfia do que está escrito “no livro”, ao constatar que não teria dado tempo para uma mangueira crescer, malgrado o fato de “o livro” ser inquestionável por excelência. Ao exortar o absurdo, Hilst coloca em suspeita verdades absolutas e desfaz os campos de batalha a partir de onde falam as vozes. O binarismo é substituído por uma complexidade mais imbricada, cujo fio se desdobra em novelinhos múltiplos, que se desenrolam ao longo da trama. O estranhamento é o fio condutor de um constante desfazer de absolutos. Assim desatam-se os nós.

Ao ser questionado por alguns fracassos transcorridos, o demônio fala da dificuldade de se zelar pelo triunfo da ordem sobre o caos. “Sempre sou eu quem desço”. Ao ser exortado a observar as criaturas frágeis que habitam a terra, um dos anjos vê um casal se amando e chama aquilo que o Cristianismo denomina como pecado da carne de “visão paradisíaca”. Segue-se a censura de seu par: “o senhor sabe muito bem que aqui não há dessas coisas.” O demônio explicita sua intenção de apresentar um novo líder, o que é imediatamente contestado pelos anjos.

ANJO 2: E aquele que você quer como líder, mentia.

DEMÔNIO (*sorrindo*): Mentia sim, mas à maneira de um poeta.

Um jovem entra na sala carregando a estátua de Ulisses. O público não sabe que é Ulisses. A estátua é colocada num canto, sozinha e de costas para o público. O Papa, o Cardeal e o Monsenhor continuam alheios a essa manobra.

ANJO 1 (*para o Anjo 2*): Olhe, não é ele que está sendo colocado naquele canto?

ANJO 2: É ele sim. (*para o Demônio*) Isso foi coisa sua. O senhor vai confundir-los (Hilst, 2008, p. 444).

A entrada em cena da estátua de Ulisses se remete ao herói enquanto expressão encarnada de uma Verdade. Essa “Verdade” talhada em mármore que carrega consigo a marca do tempo transcorrido, estaria mais próxima de meias-verdades, uma vez que Ulisses tomara parte na

ignominiosa construção do cavalo de Tróia, ao surpreender o exército inimigo presenteando-o com um gigantesco cavalo de madeira, onde se escondiam os mais bravos guerreiros. Em seu retorno a Ítaca, se disfarça de mendigo enganando sua família e seus homens, como meio de vingar-se daqueles que pretendiam seu trono e a mão de sua esposa Penélope. O herói virtuoso desperta a fúria de Poseidon ao furar os olhos de seu estimado filho Ciclope, o que o leva a perder todos os seus homens e tesouros no impetuoso reventar das ondas, onde sua embarcação se dissipa sem deixar vestígios. Ulisses retorna de sua saga épica apenas com a roupa do corpo, mas só encontra louvores, uma vez revelada sua verdadeira identidade. Seus méritos são infindáveis, seu suplício é grandioso, mas o anjo suspeita de sua inclinação messiânica, para ocupar o lugar de Jesus Cristo, enquanto expressão encarnada de uma Verdade absoluta.

Pois que o divino Ulisses não morreu; está vivo ainda, retido pelo vasto mar numa ilha cercada de ondas, cativo entre inimigos selvagens que o retêm a força. Sem ser adivinho nem conhecedor de presságios, quero, entretanto, neste momento, predizer-te o que os imortais me inspiram, na certeza de que isso se realizará. Ulisses não restará por muito tempo longe da pátria; mesmo que o retenham preso com cadeias de ferro, descortinará maneira de regressar... (Hilst, 2002, p. 21).

Ulisses seria para o demônio um exemplo de “logicidade”, do homem viril e perspicaz que retorna à sua pátria calculando com prudência cada passo antes de agir. Palas Atena, sua guia, acompanha sua saga e impede que este se entregue de vez aos prazeres que encontra pelo caminho. Ele é o protótipo de um homem com uma missão, disposto a enfrentar os perigos dos céus e dos mares para levar a cabo sua epopéia. Um exemplo a ser seguido, que atravessa os mais temerosos suplícios sem rodeios, e aceita de bom-grado o destino que lhe é imposto pelos deuses olímpicos. Em *Odisséia*, Homero discorre sobre seus suplícios e feitos extraordinários:

Confrange-se-me porém o coração, ao lembrar o prudente Ulisses, esse infeliz que há tanto tempo sofre, longe dos entes queridos, numa ilha circundada pelas ondas, que emerge do meio do oceano. A ilha é coberta de árvores; lá reside uma deusa, filha de Atlas, deste espírito malévolos que conhece os abismos de todo o mar e sustenta sozinho as potentes colunas que separam a terra do céu. Sua filha retém cativo o infeliz [...], empenhada em seduzi-lo com expressões de ternura e de lisonja, no intuito de levá-lo a se esquecer de Ítaca (Hilst, 2002, p. 17).

A aposta do demônio em resgatar um antigo ícone épico se remete a certa vitalidade perdida, que estaria salientada na expressão simbólica do mito. Seria a estátua de Ulisses capaz de despertar entusiasmo do povo emudecido?

ANJO 1 (*com melancolia*): Não temos certeza... francamente. (*pausa*)

ANJO 2 (*com melancolia*): Não sabemos o que fazer. (*pausa*) Vamos meditar. (*saem*) (Hilst, 2008, p. 445).

A ameaça latente desperta temores, mas os clérigos receiam que as estátuas dos ícones revolucionários tenham perdido sua potência simbólica. Suas palavras são indesejáveis, até mesmo as de Jesus Cristo, malgrado as lamúrias do Papa. Quando indagado sobre o que o povo deseja, o Monsenhor não hesita: “Certamente a nossa mor...” – mas foi rapidamente interrompido pelo Papa, tomado por um receio aflorado, como se o ato mesmo de pronunciar a palavra “morte” teria efeitos sobre os desdobramentos do impasse. O Monsenhor desvia o assunto, e torna a tentar encaixar as asas do pássaro, sugerindo uma vontade de fuga, tanto do assunto que parece não lhe agradar, como da situação em que se encontra, como quem quer tomar para si as asas do pássaro e sair voando. Ele ensaia dizer o que o avô faria diante de algum perigo, mas não consegue completar a frase. Mais uma interrupção.

Tão logo o Cardeal menciona o avô do Monsenhor, o demônio fecha seu livro no plano superior, dando a entender que os clérigos se referiam à sua pessoa. Ele tira os óculos, olha o relógio e desliza por uma viga cilíndrica até chegar à sacada do Papa. Ele se volta para os anjos que observam atentamente seu movimento, e se justifica: “Disseram avô? Então é a minha vez.” Entra com todo cuidado na sala, sutilmente ajeita sua roupa, como quem pretende ser impecável, e se apresenta:

DEMÔNIO: Lúcifer, senhor das trevas, governador dos tristes impérios do profundo Aqueronte, rei do inferno e reitor da Geena, saúda o Papa e a seus servidores. *(olha demoradamente para os três. A reação do Papa à entrada do Demônio é a de quem já o conhece muito bem e está inclusive um pouco fatigado da sua presença. O Cardeal e o Monsenhor ficam discretamente deslumbrados mas, a um olhar do Papa, fingem indiferença. O Demônio aproxima-se do pássaro, pega uma das asas caídas no chão)* Então... não conseguem? *(pausa. Olhando o pássaro, enternecido)* É belo (Hilst, 2008, p. 450-451).

O Cardeal, afoito, tomado por certo entusiasmo, se precipita ao dizer que considera o pássaro ainda mais belo sem suas asas, uma vez que as asas seriam símbolos gastos, provocando certo incômodo no recinto. Asas simbolizam liberdade. Mas anjos celestiais também têm asas, e aqui reside a ambiguidade de um arauto de fé católica abdicar daquilo que prega sua religião. Priva-se a liberdade, e ao mesmo tempo, dissipam-se as asas dos mensageiros divinos. Tornaram-se símbolos gastos, esvaziados de seu significado. Contrariado, o Papa logo o interrompe, e desvia o assunto incômodo, alegando que considera impossível a tarefa de amarrar as asas no pássaro. Pela interrupção do Papa, a atenção se desloca, em um sutil hibridismo, que desata as tensões e provoca certo estranhamento. O mal-estar se revela pelo movimento brusco, como um declive que altera o fluxo das águas. A censura papal é posta para fora sem a necessidade de palavras explícitas. O Demônio acompanha o movimento, e se volta para o pássaro. Parece fácil, mas não é. Logo a atenção se desvia em novo fluir.

PAPA *(para o Demônio)*: Diga... o meu rebanho como está?

DEMÔNIO: O Santo Padre já não viu? Então. É preciso reviver alguma verdade.

PAPA (*com paixão*): E não é por amor a alguma verdade que ainda luto?

DEMÔNIO: A vossa verdade parece não ser a verdade deles. Não compreendem mais.

PAPA: Mas compreenderam uma vez. Havia milhares de fiéis... tinham o rosto iluminado, o coração em chamas. Amavam! Onde estão?

DEMÔNIO: Isso já faz muito tempo. Cansaram-se. (*o Papa dá agora a impressão de total desalento. Está exausto*) Mas a meu ver tudo que aconteceu me parece tão extravagante. (*tentando reanimar o Papa*) Vamos, Beatíssimo Padre, vamos. Agora estou aqui. (*muito delicado*) E nós temos a mesma verdade.

PAPA (*lentamente. Grave*): Nós temos a mesma verdade?

DEMÔNIO (*aproximando-se da estátua de Jesus. Grave*): Bem... Eu falo com Ele.

PAPA (*exaltado*): Certamente não falamos as mesmas coisas.

DEMÔNIO: Acalmai-vos. (*pausa*) Santo Padre, eu sou o mediador.

PAPA (*interrompendo*): Cristo é o único mediador entre Deus e os homens.

DEMÔNIO: O Beatíssimo Padre não me deixou terminar. (*lentamente*) Eu sou o mediador agora (*aponta a janela*) entre aqueles e Vossa santidade. (*pausa. Contorna a estátua e examina-a com atenção*) (Hilst, 2008, p. 452-453).

Saltam aos olhos os pronomes de tratamento com que o Demônio se dirige ao Papa, que por um lado demonstram respeito à sua posição hierárquica e ao que ele representa, minando o abismo de absolutos que contrapõe as duas figuras, mas também não deixa de transparecer certo sarcasmo, implícito no protocolo exagerado. O Demônio dá a entender que assumira o lugar de Jesus Cristo, atravessando ou diluindo a barreira que aparta o bem do mal. O Papa se mostra relutante, afinal, quem se atreveria a tomar o lugar do único mediador entre a terra e o reino dos céus?

Em princípio, o Papa e o Demônio não falam da mesma verdade. Porém o conceito de verdade se desloca no decorrer do diálogo, assumindo diversos significados. Quando o Papa pergunta sobre seu rebanho, o Demônio destaca uma verdade histórica: é preciso reviver uma verdade, ou seja, visitar os fatos que confluem para aquele cenário, para aquela dada realidade. A pergunta do Papa mostra certo desvio, ou recusa a aceitar a verdade dos fatos. O Papa se afirma em uma postura defensiva, exaltando a verdade de Cristo. Porém a verdade do povo e a verdade do Papa não confluem. Já não existe um entendimento entre ambas. Aquele amor por uma verdade compartilhada entre milhares de fiéis fora vencido pelo cansaço.

Passa de uma você deve estar na cama
À noite a Via Láctea é um Oka de prata
Não tenho pressa para acordar-te

Com relâmpago de mais um telegrama
 Como se diz o caso está enterrado
 A canoa do amor se quebrou no quotidiano
 Estamos quites, inútil o apanhado
 Da mútua dor mútua quota de dano
 Vê como tudo agora emudeceu
 Que tributo de estrelas a noite impôs ao céu
 Em horas como esta eu me ergo e converso
 Com os séculos a história do universo. (Maiakóvski, 2003,
 p. 139).

Finalmente, o demônio introduz sua verdade, se apresentando não como mediador entre o Divino e os homens, mas entre os homens encastelados na sacada papal e os homens debaixo dela. Mais uma vez, a figura do demônio nos transporta para a verdade dos fatos: era preciso agir para alterar o curso do rio turbulento. Seu papel de mediador consistia em intervir para impedir um cataclismo.

A atenção se desloca para as estátuas, mais especificamente para o busto de Jesus Cristo. Desafiador, o demônio pergunta se a estátua estaria antes no jardim, já que ele nunca havia notado sua presença. “Esteve sempre aqui”, responde o Papa, em tom grave. A grande pausa que se segue abre um espaço reflexivo, no intuito de ressaltar o duplo sentido entre a presença literal da estátua e aquilo que ela simboliza. Cristo sempre esteve aqui. O Demônio torna a provocar a Sua Santidade:

DEMÔNIO (*atmosfera digna. Tom Grave. Lentamente*): Alguns disseram que Ele amava Madalena e que certa vez estava decidido a casar-se com ela... mas quando resolveu declarar-se sentiu que umas garras lhe feriam a cabeça...

PAPA (*interrompendo*): Umas garras? (*pausa*)

DEMÔNIO (*com ironia*): Deus também pode ter garras, Beatíssimo Padre.

MONSENHOR (*com enorme curiosidade, enfrentando o olhar de desaprovação do Papa*): E depois?

DEMÔNIO (*Aproximando-se do Monsenhor. Grave*): A dor foi intensa... absurda. E Ele não pôde dizer do seu amor.

PAPA (*extremamente aborrecido*): Não é verdade. (*pausa*)

DEMÔNIO (*contornando a estátua de Jesus*): Outros também disseram que ele passava as noites em vigília.

PAPA: Isso é verdade. Orava ao Pai.

DEMÔNIO (*grave*): Não, Santo Padre. Não foi o que disseram. Não orava. Andava de um lado a outro, debatia-se, jogava-se no chão e falava em voz alta.

PAPA (*subitamente impressionado*): Falava o quê? (*faz um gesto demonstrando que não quer mais saber*)

MONSENHOR (*perturbadíssimo. Para o Demônio*): Eu gostaria de saber. (*pausa*)

DEMÔNIO: Falava... o rosto abrasado... as mãos fechadas... (*Estende os braços para o alto, com violência. Voz*

possante) ‘Eu não quero! Eu sou igual a qualquer outro homem! Eu amo a vida! Não quero!’

PAPA (*muito contrariado*): Cale-se.

Silêncio constrangedor. O Demônio acaricia lentamente a estátua de Jesus. Comovido. (Hilst, 2008, p. 453-454).

As rubricas são elucidativas do tempo da fala, enfatizando aquilo que está implícito nas entrelinhas. Não é tanto o que se fala, mas como se fala. O Demônio desafia a fé do Beatíssimo, com provocações cujo atrevimento surte os efeitos desejados: irritar o Papa. Ainda que o jogo se assemelhe a bravatas infantis, tanto pelas provocações explícitas do Demônio, como pela resposta previsível do Papa, seus ecos acabam repercutindo de maneira diversa, à medida que despertam a curiosidade do Monsenhor, que quer saber mais sobre o assunto. Tamanha a curiosidade do Monsenhor, que ele enfrenta a censura do próprio Papa, que tenta silenciar a história narrada pelo capeta. Ao longo de toda a peça, ele traz a voz da dúvida, de uma apaixonada vontade de saber. Mesmo quando todos dizem que é impossível amarrar as asas ao pássaro, ele persiste com afinco. Nem mesmo a autoridade do Papa é capaz de colocar limites aos seus desejos.

No cerne desse duelo ideológico introduzido pelo Demônio está a tentativa de retratar Jesus Cristo como uma pessoa comum. Alguém que desejava amar humanamente uma mulher. Um homem simples que não queria carregar sua cruz. As garras de Deus lhe arranhavam a cabeça como um meio de alinhá-lo ao trilho de sua missão sagrada. Segundo o Demônio, ele teve escolha. Essas garras se assemelham às garras do pássaro sem asas, com seu torvo olhar. São garras que arranham metaforicamente muitos cérebros, cuja dor auferida é capaz de inibir desejos e encerrar o amor na clausura do íntimo. São garras que definem limites, e através de violência e dor, moldam e se alinham cada qual de acordo com seu papel social. Elas arranham a cabeça, pois é lá que elas se instauram enquanto censuras internalizadas. Enquanto o Demônio continua a blasfemar a história de Jesus Cristo, questionando dogmas do livro sagrado, os ruídos da Praça São Pedro se intensificam, acelerando o que parece ser o prelúdio de um triste fim, ou quem sabe de um novo começo.

O Demônio então arrisca um palpite, sugerindo que o Papa se dispa de seus trajes papais e assuma o semblante de um homem comum. Quem sabe assim o povo se sentiria mais próximo do Papa... A ideia parece lhe agradar, ao passo que ele tira energicamente sua grande túnica e depois entrega a coroa nas mãos da Besta. A entrega da coroa papal nas mãos do Demônio é outro artifício do Absurdo que salta aos olhos do observador atento, expressão arquetípica de uma renúncia. Ele atravessa a linha tênue que delimita os campos, a fantástica zona do crepúsculo onde se inaugura o mundo dos mistérios sombrios. O Papa estende com afinco sua coroa para aquele que a rigor seria seu inimigo, diluindo a linha que aparta o bem do mal enquanto opostos absolutos. O Cardeal então vai à sacada e mostra a túnica e a coroa papal, mas isso não parece surtir efeito sobre a massa ensandecida.

Chega a hora de o Demônio intervir. Nos preparativos, ele pega a estátua de Marx. Isso desagrade ao Papa, mas é preciso tentar. Por

insólitas que sejam suas intenções, elas são fecundas, e suas palavras, convincentes. Desconfiado, o Papa quer saber se o Demônio usaria trechos da juventude ou da maturidade do autor.²

DEMÔNIO: Talvez os trechos da maturidade sejam mais prudentes. (*olhando o pássaro. Sorrindo*) São trechos... sem asas. Sem nenhuma asa (Hilst, 2008, p. 460).

A autora parece se aludir a uma radicalidade impressa nos escritos do jovem Marx. Um autor mais voltado para a filosofia, que seguia as pistas de Hegel, Demócrito, Epicuro, Feuerbach, dentre outros filósofos em voga no ideário de uma Europa sacudida por sucessivas ondas revolucionárias. O Manifesto do Partido Comunista fora formulado em 1848, apresentando um programa revolucionário no compasso de uma revolução em curso. Com o fracasso dessa onda revolucionária, veio o refluxo. Aquilo que parecia prestes a alçar voo perdera suas asas. A prudência à qual o personagem se alude decorre de anos de estudos, confinado na Inglaterra, acerca da aparição e do desenvolvimento do sistema Capitalista. Seria um trabalho mais sóbrio, onde uma suposta paixão idealista seria substituída por maior rigor e cientificidade. Mas tem-se a impressão de que algo se perdera: certa paixão, certa radicalidade, certo brio que só se tem na juventude... Asas representam algo que impele para um futuro de esperança.

DEMÔNIO: [...] Começamos com este (refere-se a Marx) e continuamos com os outros.

PAPA (*apontando Jesus*): Por que não começar com Ele? (*pausa. O Demônio não responde, mas olha fixamente o Papa*)

CARDEAL: Falou palavras duras.

MONSENHOR: Mostre-lhes a cruz.

DEMÔNIO: Poderão pensar que desejamos crucificá-los. (*para o Papa*) Deixai-me agir. Estou tão interessado quanto vós. Se um de nós morrer, o outro não terá escolha... porque não haverá mais com quem lutar. (*alisa o rabo*) Preservando-vos, preservo a mim mesmo. (*para o Monsenhor*) Vamos, vamos até a janela. E repete as coisas, eu que te digo (Hilst, 2008, p. 460-461).

Aqui o personagem do Demônio desempenha um papel soberano sobre os clérigos. A desconfiança dos demais personagens está por um fio de se dissipar, e sua palavra adquire feições imperativas, ainda que em tom de brincadeira. Sua justificativa é plausível, à medida que o mal só faz sentido frente ao bem e vice-versa, tal como dois antônimos que

² Alguns autores contemporâneos se denotam a um corte epistemológico entre os trabalhos da juventude com os da maturidade de Karl Marx – tais como Mandel (1968), Fromm (1983), Guérin (1969), entre outros. – Sua relação referência em Feuerbach e com a esquerda hegeliana parecem se denotar aos seus primeiros ensaios, como nos Manuscritos Econômico-Filosóficos (1944), onde prima a centralidade do conceito de alienação. A ruptura com o pensamento hegeliano se dá em um momento posterior, à medida que Marx e Engels formulam o método do materialismo histórico no primeiro capítulo de “O Capital”, em torno da ideia de fetichismo da mercadoria. Os trabalhos da maturidade marxiana voltam os holofotes para a centralidade da economia.

vêm à baila um à sombra do outro. Se a sombra se esvai, o objeto perde sua conotação simbólica. Ambos os arquétipos do bem e do mal só existem em luta. Aqui reside a ambiguidade dessa aproximação entre o Papa e o Demônio: uma vez consagrada a conciliação entre os opostos, a oposição mesma perde sua razão de ser, instaurando o primado da desordem, para o qual o Demônio parece se inclinar em certo sentido. O Monsenhor aceita de bom grado a proposição do Demônio, enquanto o Papa dá a entender que perdera todas as esperanças, ao balbuciar: “É inútil. É inútil.” Dá-se início a busca por uma palavra-chave inédita, já que aquelas já conhecidas pareciam gastas e sem brilho. O Monsenhor se debruça sobre as memórias de seu avô, a quem dedica bastante apreço, do qual toma de empréstimo palavras insólitas, que poderiam servir aos propósitos da Besta: “potoqueiro” e “monadelfo”.

“Potoqueiro” significa mentiroso, contador de potocas. É uma provocação ao Demônio, que de um jeito astuto e brincalhão, parece persuadir os personagens através de um jogo de mentiras e inversões epistemológicas em chave racional. A lógica formal dá o tom da brincadeira, e ele talha com cuidado as armadilhas cognitivas que levam os clérigos a duvidar da própria fé. Através do personagem que encarna o Demônio, Hilda Hilst desmonta a fé cega e inquestionável no discurso racional, recheado de mentiras e inversões perigosas. Pela racionalidade, o dogma religioso se desmantela, mas outro dogma acaba por se instaurar: aquele que se baseia em uma Ciência soberana.

“Monadelfo” é uma palavra encontrada em dicionários de botânica, e se alude a uma planta cujos estames se reúnem em filetes que confluem para um único feixe. Assim como os estames dos hibiscos, a população se reuniria em torno de um mesmo eixo, que consagraria uma unidade, tal como uma síntese de todas as partes. A ideia de uma unidade provoca entusiasmo no Cardeal, mas o Demônio logo a veta, considerando-a perigosa. O perigo reside na possibilidade mesma de dar certo. Seu êxito apresenta uma ameaça latente aos planos do Demônio, que parecem diferentes daquilo que pretendem seus “companheiros”. Aqui fica explícito que suas intenções não se revelam condicentes com o discurso proferido até então. Cabe ao ator interpretar o sarcasmo e a malícia de mentiras racionais, seguindo as rubricas através de uma linguagem corporal e de variações na entonação. Há um mistério a ser decifrado: ninguém sabe ao certo quais os planos demoníacos. As portas da sacada se abrem e o Monsenhor se dirige aos insurretos proferindo as palavras da Besta.

Segurando a estátua de Marx, o Demônio sussurra no ouvido do Monsenhor um discurso que parece colocar em xeque a estrutura de poder vigente: “Para que servem vossas mentiras e vossas frases oficiais?” Mas logo fica evidente que as palavras não são de Marx: “... nós não pedimos piedade. Quando chegar a nossa vez nós não empregaremos o terrorismo.” “Potoqueiro.” – braveja o Cardeal, ao constatar a mentira. E continua:

MONSENHOR: Os terroristas reais, os terroristas em nome de Deus e do Direito sois vós mesmos. Na prática desse terrorismo sois brutais, provocantes, grosseiros e na

teoria sois covardes, dissimulados, sem palavra. Nos dois casos não tendes à honra (Hilst, 2008, p. 464).

O Demônio brinca com os símbolos e as palavras, criando citações falaciosas, cujo propósito consiste em inflamar ainda mais os ânimos, como quem acelera o prelúdio de um cataclismo. Os clérigos recuam, e o Demônio vai sozinho à sacada, dessa vez com a estátua de Mao Tse Tung.

DEMÔNIO: [...] “Nos dizem: vocês instalaram uma ditadura. Sim, queridos senhores, instalamos efetivamente uma ditadura.”

Ruído intenso.

PAPA (*aborrecido*): Mas por que ele insiste, por quê?

DEMÔNIO (*continuando Mao*): “Nos dizem: vocês não são benevolentes. É certo. É certo.”

CARDEAL: Ele está procurando descobrir a palavra chave.

DEMÔNIO (*citando Mao*): “Nossa ação entra na grade da família das nações que no mundo amam a paz e a liberdade.” (*ruído intenso. Uma pedra entra pela sacada. O Demônio tira da sacada rapidamente a estátua de Mao e pega a de Lênin. Quase sem fôlego, para o povo. Repetindo Lênin*) “Não, mil vezes não, camaradas.”

Ruídos agressivos e novas pedras entrando pela sacada. O Demônio, durante os ruídos, continua atrás de Lênin, parado como se estivesse pensando.

CARDEAL (*para o Monsenhor, inquieto*): Por que ele não experimenta dizer sim? (Hilst, 2008, pp. 464-465).

A continuidade do discurso através dos bustos de Mao e Lênin parece uma sucessão de provocações intercaladas, cuja pertinência e coerência que liga uma à outra parece estar em um segundo plano. O discurso é munido com palavras fortes, carregadas de significado: “ditadura”, “família”, “nações”, “amor”, “paz”, “liberdade”, “não”, “mil vezes não”. São conotativos de paradigmas que outrora surtiram efeitos fecundos, estabelecendo uma espécie de diálogo entre as estátuas, como se fossem fantoches. Estaria o Lênin dizendo não ao seu camarada chinês? Mas é o Cardeal que toca no cerne da questão: “Por que ele não experimenta dizer sim?”. Esse “sim” vai além de responder se ele concorda que a ação deva entrar “na grade da família das nações que amam a paz e a liberdade”, mas “mil vezes sim” diante daquele povo. Vivemos em tempos saturados de não. Vale a pena experimentar dizer sim. Eis outra palavra chave que poderia indicar uma saída possível.

O Demônio volta ao pássaro. Rodeia o pássaro e resolve montar no dorso da ave como se estivesse montando um cavalo. Dá discretas risadas mas de repente inflama-se como se estivesse cavalgando, dominando inteiramente o pássaro.

Malgrado as pedras lançadas ao alento, o Demônio parece tomado por um regozijo vitorioso, como quem está próximo de alcançar seu fim glorioso. Sua feição muda: aquela **finesse** sofisticada e comedida praticamente desaparece na cena que se segue. O partidário da razão

triunfa em um surto de loucura, ao cavalgar o pássaro sem asas. Seu riso discreto se desdobra em gargalhadas ensandecidas. Como o fio de Ariadne imerso no labirinto de Knossos, a razão parece levar à loucura.

DEMÔNIO (*distraidamente*): Dizem que ela sofreu muito antes de morrer. Dizem que não foi possível (*faz um gesto como se estivesse se estrangulando*). rrrrrr... como costumavam fazer por misericórdia... não foi possível porque armaram o conjunto todo muito lá em cima... para que o povo visse seu rosto, naturalmente, e o carrasco não tinha como fingir que arrumava a lenha... e por isso foi horrível... o fogo foi comendo aquela carne viva, o cheiro era insuportável, ela (*levanta a voz*) urro... urrou. (*com desânimo*) Parece que o coração ficou intacto. Já é alguma coisa, já serve.

CARDEAL (fingindo-se entretido no jogo, mas perturbado. Para o Monsenhor): Mas de que é que ele está falando?

MONSENHOR: Da Joana (Hilst, 2008, p. 468).

A alusão à morte na fogueira de Joana D'Arc se denota a uma injustiça impune que vem de cima. Sua figura emblemática se remete a mais uma quebra de paradigmas. Se por um lado, ela é tida como uma santa, por suas supostas visões e vozes divinas, por outro ela é o arquétipo da donzela guerreira, que se traveste em uniforme masculino de soldado para servir à França na Guerra dos Cem Anos. Ela é vítima de uma emboscada, é vendida para o exército inglês, e é condenada à morte trágica, queimada viva na fogueira.

DEMÔNIO: Há certos rituais que o povo não esquece. Alguma palavra chave... e o povo se lembrará da cadência... do ritmo de certas situações. Não sei bem por que, acredito ainda que o povo, sem saber, tem certa nostalgia... digamos... de uma visão sumamente estética? (*aproximando-se muito dos dois*) Aliás...

MONSENHOR (*interrompendo*): E é estético morrer queimado?

DEMÔNIO: ... aliás... em pompa... e aparato... somente um se igualou aos senhores.

O Cardeal e o Monsenhor olham para o Demônio sem compreender. O Demônio elucida a saudação nazista.

MONSENHOR (*com violência*): Afaste-se. (Hilst, 2008, p. 469).

Tal como um menino travesso, o Demônio provoca, brinca com os ânimos dos clérigos, cutuca feridas sensíveis, aludindo-se a Hitler, e enaltecendo a beleza da barbárie humana nos grandes infortúnios históricos. Há pouco ele parecia se solidarizar com os sentimentos de Joana, mas logo em seguida, apela para a plasticidade de sua morte na fogueira. A beleza das chamas e a intensidade da dor se desdobram em uma espécie de nostalgia, uma visão fixada na memória, para que o povo não se esqueça.

Assim, o povo se cala e a ordem se restabelece. Sua visão de mundo é transitória e inapreensível. Ele é traiçoeiro: cada vez que produz alguma empatia por parte da plateia ou dos personagens, a qualquer

momento é esperada uma nova surpresa. Não se pode confiar no Capeta. Por outro lado, ele está sempre disposto a virar a mesa, deslizando dos absolutos categóricos nos quais tentam reduzi-lo. Mais uma vez o Demônio interrompe seu fluxo discursivo que acabara por acirrar os nervos dos clérigos, causando certo desconforto. Com facilidade e destreza, ganha de volta a atenção e, em parte, a confiança dos curas. Não sem sarcasmo, o Demo diz que convalesce das mesmas dores que Jesus Cristo. A princípio, o Cardeal e o Monsenhor parecem descrentes, mas acabam por se deixar levar pela curiosidade. Até pedem para que ele prossiga...

DEMÔNIO: Gostaria de dizer... que a finalidade da minha existência... *(faz uma pausa. Diz com determinação)* é de me integrar *(referindo-se à Jesus)* n'Aquele. *(o Cardeal e o Monsenhor param o jogo. Ficam muito surpreendidos)* Esta é uma confissão que eu nunca fiz a ninguém. Poucos estão preparados para ouvi-la.

CARDEAL *(repensando as palavras do Demônio)*: Cada ato de ambição... de poder... e de cobiça... te afasta d'Aquele.

DEMÔNIO: É isso, Eminência.

MONSENHOR *(desconfiado)*: E o senhor não deseja o afastamento d'Aquele.

DEMÔNIO: Oh, não, Monsenhor, nunca.

CARDEAL: Deseja integrar-se.

DEMÔNIO: Sim. Eu sofro maior afastamento d'Aquele quando os homens entram em ócio.

MONSENHOR: Mas eles estão ativos agora. *(pausa)* Quero dizer... apedrejam.

DEMÔNIO: Aparentemente ativos. Mas saberão o que desejam?

CARDEAL: Parece que sim. Pelo que vimos...

DEMÔNIO: É preciso humaniza-los, humaniza-los, Eminência *(Hilst, 2008, p. 471)*.

O absurdo da confissão do Demônio provoca um estranhamento reflexivo: por que o Demônio teria a intensão de se reintegrar a Jesus Cristo? Aqui a autora parece buscar uma transcendência, para além do bem e do mal. A reconciliação entre o messias e o anjo caído seria uma maneira de pôr fim ao duelo binário que reparte a humanidade em dois campos antagônicos. Essa aproximação criaria um novo paradigma. O mundo deixaria de ser cindido e confluiria para uma unidade dissonante. Os antagonismos luz e sombra, amor e ódio, bem e mal, se dissipariam, abrindo caminho para novas semânticas.

Também merece atenção essa ênfase que o Demônio coloca no ócio, como algo que potencializa a repartição binária. No compasso da imanência, o pensamento tende a um confinamento, onde os absolutos levam uma tônica mais aguda. Há uma credence popular segundo a qual “cabeça vazia é morada do Capeta”. No ócio, os fundamentalismos se acirram, tal como fórmulas prontas que substituem a atividade do pensamento autônomo. Se entendermos o pensamento na esfera da ação, essas armadilhas epistemológicas encontram no ócio solo fértil para firmar raízes. Mesmo o agir, como algo impensado, pode redundar em algo em si mesmo. O tempo

em que a peça foi escrita era um tempo de ação, ou seja, havia protestos nas ruas, movimentos grevistas bastante radicalizados. Mas qual seria o sentido dessa ação? O que desejam os insurretos? Será que eles confluem para uma transcendência? Transcendência entendida tal com o texto sugere, ou seja, uma ação pensada, quando sabemos o que queremos com o agir. Transcender no intuito de ir além, de reintegrar os campos apartados pela cisão entre o pensar e o agir. Transcender no sentido de transformar.

O diálogo suscita novos questionamentos, colocando em xeque a fé dos curas, que titubeiam, mas resolvem perguntar ao Demônio se ele acredita em sua própria existência. A resposta não é menos absurda que a pergunta. A negativa do Demônio recebe uma justificativa convincente:

DEMÔNIO (*tomando atitudes professorais*): [...] Todo mestre que deseja comunicar uma verdade aos espíritos humanos deve, de alguma maneira, adaptar essa verdade às ideias geralmente aceitas, às vezes são verdades, outras meias-verdades ou preconceitos populares. Certo?

CARDEAL E MONSENHOR: Certo.

DEMÔNIO: Bem. Nenhum educador razoável começa seus ensinamentos tentando esvaziar o espírito de seus discípulos daquilo que ele considera verdades imperfeitas, antes de lhe comunicar a verdade superior. De acordo?

CARDEAL E MONSENHOR: Perfeitamente.

O Cardeal e o Monsenhor tiram dos bolsos pequenos blocos para tomar notas e não veem quando um anjo entra na sala e entrega ao Demônio uma lousa e um giz. O Demônio agradece com a cabeça.

DEMÔNIO: Continuemos. O mestre procurará estabelecer (o Demônio procura ilustrar o que está contando) um ponto de contato entre os antigos conhecimentos e o novo e assim poderá modificar gradualmente as ideias inexatas ou falsas para encaminhar, em seguida, o seu aluno ao perfeito conhecimento.

[...]

DEMÔNIO: [...] Segundo [...] tratados [de demonologia], o que eu afirmo é a verdade de todo educador e também é a verdade (*referindo-se a Jesus*) d'Aquele. (*o Monsenhor fica muito satisfeito*) Sim, porque Ele se adaptava às crenças populares. Quando encontrava espíritos obcecados pela ideia de que nós existíamos, Ele se adaptava à crença popular e agia como se aquela crença fosse verdade, ainda que a sua consciência profunda conhecesse o verdadeiro estado das coisas, ainda que Ele soubesse que nós não éramos nada mais do que estados patológicos da alma ou do corpo. (*pausa*) (Hilst, 2008, p. 476-477).

Pelo discurso do Demônio, a autora alude ao sincretismo como meio de introduzir novas verdades. A História das religiões está repleta de estratégias de incorporação de antigos deuses e mitos como meio de profusão da religião dominante. Não se pode dominar somente pela força das armas, é preciso penetrar nas vértebras mais recônditas da alma para

persuadir os povos ocupados a aceitar a legitimidade de seus pretensos soberanos. As concessões a divindades e mitos presentes no imaginário popular constituem estratégias imprescindíveis para negociar e firmar novos consensos onde se estabelece uma hegemonia.

O Cristianismo firmou suas raízes sagradas em terrenos profanos. Seu único Deus triunfou entre santos, orixás e mitos alheios ao Antigo Testamento. No caldeirão jesuítico, a arte de educar exigia uma captura mais profunda das crenças populares dos povos originários e dos escravos africanos.

O Monsenhor e o Cardeal escutam atentos e tomam notas das palavras do Demônio, que por sua vez assume o lugar do educador de maneira semelhante à qual descreve em seu discurso. Disso decorrem novas dúvidas: mas como explicar a debandada dos porcos? Mera coincidência. Os porcos teriam se assustado com as gesticulações fervorosas do suposto endemoniado. O Demônio encontra uma explicação lógica para tudo, e é aclamado pelos eclesiásticos. A lógica triunfa sobre a fé e todos parecem satisfeitos. Tão satisfeitos, que chegam ao dispêndio de colocar entre parênteses a situação-limite que acontece embaixo de seus narizes: preferem se distrair, como em momentos de ócio.

MONSENHOR: Agora... poderíamos até nos distrair um pouco.

CARDEAL: Jogamos?

DEMÔNIO: Jogamos (Hilst, 2008, p. 480).

Atmosfera parece ter sido tomada por certa calma. Mas a calma pode ser um presságio. De todo caso, o convite ao jogo parece aludir ao tabuleiro de xadrez. Porém o jogo do Capeta é outro.

Pega rapidamente na túnica do Papa e finge-se de toureiro. (...) dá algumas voltas na cena com estranha comicidade sob os olhares condescendentes do Monsenhor e do Cardeal. Para diante das estátuas de Mao, Marx e Lênin e sacode a túnica como se estivesse diante do touro, provocando risos do Cardeal e do Monsenhor. Em seguida o Demônio aponta a túnica para o Monsenhor que a princípio fica acanhado de fingir-se de touro, mas diante do olhar agradável do Cardeal resolve aderir à brincadeira. O Cardeal fica em atitude discreta, como se estivesse tomando conta de um recreio de crianças, o Demônio aproxima-se também do Cardeal com muita graça e instiga o Cardeal a brincar, sacudindo a túnica. O Cardeal demora a convencer-se de que deve tomar parte no jogo, mas vendo a alegria ingênua do Monsenhor, e para não desapontá-lo, entra na brincadeira e ataca com certa sem-graceza o Demônio. O toureiro finge que foi atingido, em seguida levanta-se sorrindo e diante do extremo bom-humor do Cardeal e do Monsenhor coloca como prêmio a túnica do Papa nas costas do Cardeal. Cessam as risadas. O Cardeal fica profundamente chocado algum tempo. Em seguida alisa a túnica e vai erguendo lentamente a cabeça, possuído de vaidade. O Demônio toma com brandura a coroa e a coloca com extrema delicadeza sobre a cabeça do Cardeal. Cena silenciosa, grave (Hilst, 2008, p. 480-481).

O apelo ao lúdico da Besta não é de modo algum desprovido de malícia, mas pouco a pouco, os clérigos vão entrando na brincadeira, até que assumem o semblante de crianças em momento de brincadeira. Tornam-se joguetes nas mãos do Capeta, que conduz o seu jogo, tal como um maestro diante de uma orquestra. A relutância do Cardeal é característica de seu personagem, que zela pela prudência e presta reverências ao que a túnica representa. Mas aos poucos, isso vai perdendo a importância e ele acaba por aderir à brincadeira, ainda que sem jeito. Já o Monsenhor não oferece resistência, e aparentemente a sua única preocupação é a desaprovação de seu superior. Uma vez que isso não acontece, o caminho está livre para que o Demônio realize o seu jogo. Ele se mostra bastante astuto, e hábil em persuadi-los: sabe bem a quem convencer primeiro, para exercer uma pressão em seu par.

O cara mais underground que eu conheço é o diabo
 Que no inferno canta cover das canções celestiais
 Com sua banda formada só por anjos decaídos
 A plateia pega fogo quando rolam os festivais... (Zeca Baleiro)³

O jogo é dinâmico. Em pouco tempo, os ânimos sofrem uma alteração drástica, de uma cena eufórica para uma grave. Como em um estalar de dedos, o clima de recreio infantil é interrompido pelo movimento lento e reflexivo do Cardeal, que se ergue, vestido com a túnica papal. Sua coroação pelo Demônio sugere que isso também faz parte do seu jogo, que se revela menos risível nesse momento. É como se o Demônio brincasse com sua vaidade, com seus desejos mais recônditos. O momento em que o Cardeal se dá conta de suas vestimentas é sublime e unívoco. A cena praticamente congela. Por um momento, os trajés se remetem a um desejo que está além do símbolo mesmo. Há uma linha singela e borrada que demarca entre a fantasia e a realidade. É preciso que transcorram alguns segundos até que o Cardeal recobre seu discernimento. O jogo então se transfere para o tabuleiro de xadrez. Estamos à deriva de um xeque mate:

DEMÔNIO: [...] *(pede para que o Cardeal o acompanhe até a mesa de xadrez e coloca respeitosamente o Cardeal no lugar do Papa. O Monsenhor aproxima-se. O Demônio mostra o jogo do Papa. Desalentado)* Ele não se resguardou. *(para os dois)* examinaí, por favor. Deixou brechas... absurdas. *(movimenta o jogo do adversário, rapidamente)* Mais estes lances... e agora... xeque mate. *(Pausa. Referindo-se ao Papa)* Ele não percebeu que os peões são peças... digamos... um pouco estúpidas, não podem recuar... na verdade eles têm um destino de morte. E que o cavalo... *(faz mímica, como se ele próprio fosse um cavalo)* salta pra lá, pra cá, como convém à sua agilidade e à sua fantasia. E que as torres *(olha para as estátuas de Mao, Marx, Lênin e Ulisses)* avançam em linha reta até as portas do inimigo, enfim, enfim, o rei se movimenta o menos possível porque... bem... é o destino dele. E a rainha... *(olha para o pássaro corado, brinca com os guizos da*

³ Baleiro, Zeca. "Heavy Metal do Senhor". Composição de Zeca Baleiro. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/zeca-baleiro/43682/>.

coroa) é sempre impulsiva, caprichosa... (*vai até a janela*) não tem conduta definida... é irresponsável (*espia através da vidraça*) e em certos momentos pode ficar totalmente louca (*pausa. Encara o Cardeal e o Monsenhor*) O rei não propôs soluções.

MONSENHOR (*olhando para o pássaro*): Porque não existe mais solução.

DEMÔNIO (*com determinação*): Existe. (*vai rapidamente até as estátuas de Mao, Marx, Lênin e as conduz para a frente da cena, uma por uma e coloca-as bem próximas uma da outra. O Cardeal tenta falar, o Demônio interrompe com um gesto e coloca, com euforia, na frente das três estátuas, a estátua de Ulisses*)

CARDEAL (*supreso*): Ulisses?

MONSENHOR (*encantado*): Ulisses?

DEMÔNIO (*encantado*): Uma dimensão de heroicidade. Uma visão estética (*apontando o pássaro*) para a rainha (Hilst, 2008, p. 482-483).

A analogia entre o que se passa em cena e o jogo de xadrez salta aos olhos, uma vez que a situação é bastante verossímil: tanto no tabuleiro, como fora dele, faltou prudência. O Papa havia deixado brechas para um xeque mate. Aos peões não é permitido um recuo: eles andam apenas para frente sem margem de manobra. Tanto o peão do jogo como o peão de obras são destinados a desempenhar seu papel sem dedicar-lhe um pensamento reflexivo. Cabe ao peão em sua acepção dúplice, repetir incessantemente sua rotina até morrer, de fadiga ou devorado por uma pecinha maior. Ele não goza da mesma liberdade que o cavalo, que pode saltar para onde lhe convém. O Demônio imita o cavalo, em tom brincalhão, para sugerir qual seria o seu lugar no xadrez. Sua visão é ampliada e ele se movimenta de acordo com suas próprias fantasias.

As estátuas de Marx, Mao e Lênin corresponderiam às torres, que avançam em uma única direção, e confluem para uma linha reta face ao inimigo. A torre é uma estrutura dura e colossal, edificada em castelos e muralhas, de onde se tem uma visão distante e acima do tabuleiro e dos peões. Esse distanciamento palaciano, somado à incapacidade de movimentos periféricos, assinala seus limites, dentro e fora do tabuleiro. O rei não pode correr livremente pelo tabuleiro, visto a constante ameaça das pecinhas inimigas. Ele deve permanecer em seu trono, sempre resguardado por outras pecinhas. Já a rainha recebe uma conotação interessante: ela é caprichosa e impulsiva, difícil de prever. Nessa analogia, o poder está na rainha, e não no rei. Afinal, ela se movimenta pelo tabuleiro, e comete os atos mais imprudentes, de acordo com seu desejo, e compromete o rei com suas jogadas impetuosas. Ela é a encarnação do híbrido, daquilo que não se pode capturar. É, pois, uma palavra feminina. O Demônio a identifica com a figura do pássaro sem asas. As garras afiadas, bem como o olhar torvo e ameaçador, se remetem a uma natureza selvagem e indomável, que não conhece a piedade. Sua aproximação com a figura da rainha catalisa o sentido das asas caídas. Fica a impressão de que suas asas foram-lhe propositadamente amputadas para impedir seu voo sublime. O voo de uma ave de rapina constitui um

perigo iminente, uma vez que ela não pode ser controlada. Assim como a peça da rainha no tabuleiro de xadrez, ela não conhece limites para sua ação, e pode se lançar por inteiro em suas aventuras caprichosas. Ela é arquétipo da fatalidade, mas antes de qualquer coisa, ela é a **mulher**.

O Demônio deposita suas esperanças na estátua de Ulisses, por cristalizar a figura de um herói prodigioso, capaz de cativar deusas, feiticeiras e ninfas oceânides, resistir ao canto das sereias, combater monstros e criaturas fantásticas, construir cavalos engenhosos de madeira para ludibriar o inimigo de guerra, e sobreviver à fúria de Poseidon. O bravo herói, que resiste aos encantos de Calipso, após dominar suas próprias fraquezas, retornando com uma jangada e provisões para seguir sua epopeia rumo a Ítaca. O engenhoso herói que não se deixa levar pelos venenos da feiticeira Circe, e liberta sua tripulação dos feitiços da caprichosa filha do sol. O prudente herói, que tapa os ouvidos de seus marinheiros com cera, e se amarra em um mastro, para não sucumbir ao aprazível canto das sereias. Estaria em Ulisses a possibilidade de vencer a fatalidade e oferecer ao povo ensandecido a promessa de um futuro glorioso. De acordo com a justificativa do Demônio para a eleição do busto de Ulisses, ele apresentaria um módulo perfeito, arquitetonicamente edificado em simetria viril. O módulo que ditaria o diâmetro de uma medalha, a unidade de todas as medidas, o indicador de um valor absoluto agregado a um vetor ou magnitude vetorial. Ele é arquétipo de uma beleza imponente masculina talhada em pedra-pome: um modelo a ser perseguido e reverenciado. Seu módulo apresenta o diâmetro de uma medalha, pois ele encarna uma promessa de glória. A grandeza ou magnitude vetorial é uma metáfora de desejo, pois está orientada a uma direção precisa de escolha, com um sentido determinado. Dá-se início uma livre-associação de palavras a partir do verbo “modular”:

DEMÔNIO (*dando a definição*): Cantar ou tocar, mudando de tom, segundo as regras da harmonia. Dizer, tocar ou cantar melodiosamente.

MONSENHOR (*vaidoso de ter dito a palavra*): Módulo, módulo. É isso, é isso.

CARDEAL: Módulo... parece moderninho. Mas (*olhando as quatro estátuas*) não seria uma velha cantiga apenas com um novo refrão?

DEMÔNIO (*entusiasmado, pegando a lousa e pendurando-a na estátua de Ulisses*): Inventamos uma sigla (*vai escrevendo enquanto fala*) Lênin, Ulisses, Marx, Mao, igual a êxito. Ficaria assim: Ele de Lênin, U de Ulisses, Eme de Marx, Eme de Mao, E de êxito. (*escreve com letras grandes*) LUMME. LUMME. Quer dizer luz. (*pausa. Espera o efeito*) (Hilst, 2008, p. 484).

O Demônio embaralha e brinca com os vocábulos e os sentidos, inventando (supostamente) uma nova palavra, composta com as iniciais dos revolucionários cujo busto encontra-se na sala. Porém o resultado obtido não dá origem a uma palavra inédita: “lumme”, ou “lume”. Significa luz. Do módulo heroico proviria a luz, tal como um feixe “monadelfo”, que reuniria todos os estames postos em jogo: Lênin, Ulisses, Marx, Mao e finalmente o Êxito da promessa revolucionária. Luz seria a síntese

tão procurada, que colocaria em marcha a transformação daquele cenário atroz. Mas luz é também a promessa do messias, a estátua não mencionada, posta de lado nesse momento. A indagação do Cardeal é pungente: “seria uma velha cantiga apenas com um novo refrão”. Ou seja, uma palavra aparentemente inédita, feita com iniciais de remotos heróis cujo sentido perdera-se no tempo, ao passo que engendra em seu cerne a antiga promessa de Jesus Cristo.

CARDEAL: Lume com dois emes?

DEMÔNIO: Mas o senhor é um catador de pulga, hein, Eminência?

CARDEAL (*examinando Ulisses novamente*): E depois Ulisses... hum... (*para o Demônio*) O senhor sabe que ele semeava sal sobre a areia fingindo-se de louco para não ir à guerra?

DEMÔNIO: Então, Eminência, então, nós não queremos a paz?

MONSENHOR: Mas depois ele inventou o cavalo de Tróia.

DEMÔNIO: Então, Monsenhor, então... se for preciso, a guerra.

CARDEAL: Não. Isso nunca.

[...]

MONSENHOR: Eu ainda não entendi muito bem... (*olhando o conjunto das estátuas, afastando-se e aproximando-se algumas vezes*) mas à primeira vista...

DEMÔNIO (*interrompe*): O mais importante é a ação. Sem definir os fins.

MONSENHOR (*continua a examinar*): ... à primeira vista... (*com determinação*) essa ideia empolga.

CARDEAL: Mas não haverá paradoxos? Pequenas contradições entre os quatro?

DEMÔNIO: Naturalmente. Mas sempre haverá alguém que conseguirá realimentá-los num só feixe.

MONSENHOR (*encantado*): Um feixe... monadelfo?

DEMÔNIO: Sim, sim. Mas não usaremos essa palavra.

MONSENHOR: De qualquer forma era um homem de ideias o meu avô.

DEMÔNIO (*voz baixa*): Obrigado. Obrigado (Hilst, 2008, p. 485-486).

Todas as contradições entre os ídolos parecem se diluir ao passo que confluem para um único feixe. Não haveria lugar para a ambiguidade. Tudo estaria claro. O recurso ao humor atinge o seu ápice, evocando o risível no jogo do Capeta. O personagem se contradiz sem perder a compostura, satirizando nas entrelinhas as contradições inerentes ao próprio Vaticano, que em tese se resvala no mandamento bíblico “não matarás”, mas em tempos de guerra, recua: “Se for preciso, a guerra”.

A dúvida do Monsenhor é algo que merece atenção: ele examina, indaga, pondera, quer saber mais, mas não afirma certezas absolutas.

Ele parece dotado de uma profunda vontade de saber, e se deixa encantar pelas histórias do Demônio, entra na brincadeira, se permite. Rasga-se o invólucro que recobre o enigma sobre a identidade de seu avô. Um observador atento pode constatar que o Demônio entra em cena tão logo o Monsenhor faz menção a seu avô:

CARDEAL (*voz alta. Para Monsenhor*): Mas não precisamos falar do seu avô.

O Demônio, quando ouve a palavra “avô”, assusta-se como se o tivessem chamado, fecha o livro, tira os óculos, consulta o relógio de pulso e prepara-se para descer. [...]

DEMÔNIO (*para os anjos*): Disseram avô? Então é a minha vez (Hilst, 2008, p. 450).

Nessa primeira cena ainda não estava claro se se tratava de fato do avô do Monsenhor, uma vez que em nenhum momento a relação entre os personagens apresenta qualquer laço que liga o avô ao neto. O tratamento entre ambos é tão distanciado quanto a relação entre os demais clérigos. Porém na cena posterior, o Demônio se entrega, quando este agradece ao elogio dirigido ao avô. O absurdo consiste em isso não fazer a menor importância aos olhos do Monsenhor, bem como dos demais personagens. A solução do mistério parece não suscitar surpresa alguma. O Demônio imediatamente muda de assunto, sem resistência alguma dos demais, em um tempo dinâmico: estamos encaminhando para o fim. Então, sem delongas, ele sugere ao Cardeal que se encaminhe para a sacada, entregando-lhe a lousa onde se lê “lumme”, a suposta palavra-chave.

DEMÔNIO: [...] (*para o Cardeal. Empurrando-o para a porta da esquerda*) Lume... lume... lume...

O Cardeal sai solenemente como se estivesse hipnotizado. O Monsenhor sai atrás (Hilst, 2008, p. 486).

A saída de cena dos dois clérigos, tomados por um fascínio ludibriante brinda a assertiva da palavra-chave, tal como palavras mágicas de contos de fadas, que têm o poder de enfeitiçar as pessoas. Fica em aberto qual teria sido o fim dos curas, mas tudo indica que eles caminham rumo a uma morte luminosa. Antes que o Papa viesse a se despertar, o Demônio dirige-se à estátua que ficara relegada a um segundo plano no transcurso da última cena: Jesus Cristo. Como quem conversa com um amigo íntimo, o Demônio profere o seu monólogo apocalíptico:

DEMÔNIO: [...] O tédio... o tédio.. e o tédio consome mais do que a fome e as batalhas [...] Cuspiram em Ti, não Te conhecem mais. E não querem mais palavras. (aproxima-se de Mao, Marx e Lênin) E esses três cheios de soberba, com suas fórmulas mecanicistas... também foram esquecidos. (alisando o rabo) É preciso revivê-los. (volta-se para Jesus, como se O ouvisse falar) Por quê? Por quê? Ora, meu senhor, para que tudo se inicie novamente. Para que a luta continue. Convenhamos, dei-lhes uma esplêndida proposição. (encantado) Lume... lume. (ainda como se estivesse ouvindo uma fala de Jesus) O nosso contrato? (comovido, aproximando-se de Jesus) Foi inútil... foi tudo em vão, em vão. Vê, senhor, a carne dos humanos está

flácida, o ventre arredondado e volumoso. Pediram para comer. Está certo, está certo, mas bem que eu lhes dizia há anos atrás: está bem, a comida está bem, mas depois da comida o quê? (sorrindo) Diziam que depois da comida, depois do ventre saciado, começaria um novo tempo... (Hilst, 2008, p. 487).

A humanidade parece tomada por um imenso tédio. A comida não fora o bastante para saciar a fome da população. Trata-se, pois de uma fome que vai além de saciar necessidades biológicas. Já estavam fartos de comida. Chegaram à insolência antropofágica: devoraram palavras produzidas pelos próprios homens, esvaziaram-nas de todo sentido. Elas já não ofereciam nenhuma promessa capaz de salvá-los do tédio. Eles já haviam se apartado de Jesus Cristo, Ele tornara-se um estranho.

Bebida é água!
 Comida é pasto!
 Você tem sede de quê?
 Você tem fome de quê?
 A gente não quer só comida
 A gente quer comida
 Diversão e arte
 A gente não quer só comida
 A gente quer saída
 Para qualquer parte (Titãs)⁴

Os pretensiosos profetas revolucionários, com suas fórmulas acabadas e prontuários que indicam “os que fazeres” haviam sido relegados ao esquecimento. Malgrado o determinismo e a soberba, eles indicavam um caminho de transformação. Os profetas confluíam para uma luz unívoca. Por isso seria preciso revivê-los. Mas tudo parecia em vão. Todos os contratos e as tentativas de mudar a ordem dos acontecimentos, no sentido da luz, haviam sido inúteis. Foram, pois, vencidos pelo tédio.

Mas, qual é a origem desse langor, dessa tibieza, nos casos de continuidade de demais extensa e ininterrupta de uma rotina? Trata-se menos do cansaço e do desgaste físico e espiritual, que causam as exigências da vida – para eles, o simples descanso bastaria como remédio reconstituente –, do que algo psíquico: é a consciência do tempo que ameaça perder-se na uniformidade constante, e que liga laços tão estreitos de parentesco e afinidade à própria sensação da vida, que não se pode debilitar uma sem que a outra sofra e defina também. [...] Pode ser que a vacuidade e a monotonia alaguem e tornem “tediosos” o momento e a hora; porém, as grandes quantidades de tempo são por elas abreviadas e aceleradas, a ponto de se tornarem um quase nada. [...] O que se chama de tédio é, portanto, na realidade, antes uma brevidade mórbida do tempo, provocada pela monotonia: em casos de igualdade contínua, os grandes lapsos do tempo chegam a encolher-se a tal ponto, que causam ao coração um susto mortal; quando um dia é como todos, todos são como um só; passada numa

⁴ Titãs. “Comida”. Composição de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/titãs/91453/>.

uniformidade perfeita, a mais longa vida seria sentida como brevíssima e decorreria num abrir e fechar de olhos (MANN, 2000, p. 145-146).

O Papa finalmente desperta de seu sono inabalável e pergunta pelos seus. “Foram descansar...” – replica o Capeta. Sente que alguma coisa está fora de lugar, indaga sobre a nova composição espacial das estátuas e realiza: “Esqueceram-se d’Ele?” ao escutar da janela os ruídos crescentes. Vê-se tomado por profunda tristeza e entende que tudo está perdido. As rubricas indicam longos espaços de silêncio para realçar o sublime do momento, insinuando o presságio de algo terrível. Ouve-se uma rajada de metralhadora: está rompido o silêncio.

O Papa olha com horror para o Demônio, vai rapidamente até a janela, abrindo-a. Ruído intenso de hostilidade. Vai até a sacada. Recua lentamente horrorizado. Com grande sofrimento, para o Demônio.

PAPA: Por quê? Por quê?

DEMÔNIO: Era muito necessário, Santo Padre.

Nova rajada de metralhadora, depois mais uma e muitas. O Papa encaminha-se até a sacada, com desespero.

PAPA (*abrindo os braços em cruz. Para o povo*): Em nome do Cristo! Parem! Em nome do Cris... (*rajada violenta de metralhadora, matando o Papa*) (Hilst, 2008, p. 488-489).

O desespero parece um ensaio rumo ao martírio. Quando sente que o momento de sua morte se aproxima, o Papa estende seus braços, enquanto profere o nome sagrado, daquele que segundo sua fé corresponderia à única salvação possível. Porém esse nome, esvaziado de sentido, não parece provocar comoção alguma, e as rajadas de metralhadora não cessam. Sua postura, verossímil à Redenção de Jesus Cristo parece apresentar a tão esperada solução estética à qual a Besta aludia. A morte trágica do Papa encerra o último suspiro de esperança inspirado em uma Verdade absoluta. Morre o Patriarca. Morre um paradigma. De acordo com o Demônio, tratar-se-ia de algo estritamente necessário. Seu fim assinala, pois, o início de uma nova era.

Súbito silêncio. Algum tempo. Em seguida, uma metralhadora é lançada para dentro da sala, pela sacada. O Demônio examina a metralhadora, começa a sorrir, sorri.

DEMÔNIO: Este é novamente o meu tempo.

Ouve-se na praça uma voz jovem, vigorosa.

VOZ VIGOROSA: Vamos começar por onde?

DEMÔNIO (*muito contente, apontando a metralhadora para todos os lados, dando voltas no palco e atirando. Metralhadora na praça atirando logo depois do demônio*): Pelo começo! Pelo começo! Pelo começo!

Escurecimento gradativo, Luz sinistra sobre as garras do pássaro (Hilst, 2008, p. 489).

Está selado o apocalipse. Rajadas de metralhadora brindam o triunfo da barbárie. Nada podia deter a sinfonia da destruição: o fim da humanidade era um fato consumado. Começar pelo começo pressupõe a

destruição da humanidade mesma, para que se inaugure o tempo do Demônio. A voz jovem e vigorosa parece impelida para um futuro grandioso, que se erigiria sobre as ruínas. Não restaria pedra sobre pedra dos tempos que ficaram para trás. Só então seria possível começar do zero. O escurecimento gradativo da cena, indicado pela rubrica, cria uma atmosfera sombria e fantasmagórica. A penumbra suscita um mistério sobre o porvir. Um mistério em torno de um futuro sem esperanças, que inspira um assombro penetrante. O único feixe de luz remanescente coloca em relevo as garras ameaçadoras da ave de rapina: a fatalidade.

REFERÊNCIAS

Hilst, H. A Morte do Patriarca. In: Hilst, H. **Teatro Completo**. São Paulo: Globo, 2008.

Hilst. **Odisseia**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

MAGALDI, S. A Grande Força do Nosso Teatro, *Jornal da Tarde*, 26.08.1969 *apud* Vincenzo, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MANN, T. **A Montanha Mágica**. Tradução de Herbert Caro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 145-146.

Maiakóvski, V. Maiakóvski – Poemas. Tradução de Boris Schnaierman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2003

PRADO, D. de A. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 3. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

VINCENZO, E. C. de. **Um Teatro da Mulher: Dramaturgia Feminina no Palco Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

LETRAS DE MÚSICA

Baleiro, Z. “Heavy Metal do Senhor”. Composição de Zeca Baleiro. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/zeca-baleiro/43682/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Titãs. “Comida”. Composição de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/titas/91453/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Contato da autora:

Autora: Marina Costin Fuser

E-mail: marinacfuser@hotmail.com

Manuscrito aprovado para publicação em: 15/02/2024