

**O RESTO NÃO É SILÊNCIO: GUERRA E DISTOPIA
FANTASMAGÓRICA EM A *BRIGHT ROOM CALLED DAY*
DE TONY KUSHNER**

Vanessa Cianconi Vianna Nogueira (vcianconi@hotmail.com)
Universidade Federal Fuminense (UFF), Rio de Janeiro, Brasil
University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, EUA

Resumo: *Terror e miséria no 3º Reich*, de Bertolt Brecht, peça que deu origem a *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner, supostamente relaciona-se à perpetuação da maldade política – uma conexão entre o passado e o presente. O fantasma da personagem, chamada Die Alte, é a ligação entre um passado perturbador, um presente sombrio e um futuro incerto. Agnes, a mulher que não se submeteu ao exílio, é quem media esse deslocamento de horrores. O objetivo deste trabalho é elucidar o que entra no apartamento de Agnes e o que está “do lado de fora” para os norte-americanos: uma representação dos horrores do passado e a visão da guerra como um “tempo maravilhoso”.

Palavras-chave: Guerra. Fantasma da guerra. Barbárie. Memória.

**THE REST IS NOT SILENCE: WAR AND PHANTASMAGORICAL
DYSTOPIA IN TONY KUSHNER’S A *BRIGHT ROOM CALLED DAY***

Abstract: *Fear and Misery in the 3rd Reich*, by Bertolt Brecht, is the inspiration for *A Bright Room Called Day*, by Tony Kushner. It is supposed to relate to the perpetuation of political evil – a connection between past and present. The ghost of a character, called Die Alte, is the link between a disturbing past, a bleak present and an uncertain future. Agnes, the woman who does not go into exile, mediates this horror dislodgement throughout the wars. This paper aims to clarify what actually enters into Agnes’ apartment and what is “out there” to the North-Americans: a representation of the horrors of the past and the vision of the war as a “wonderful time”.

Keywords: War. Ghost of war. Inhumanity. Memory.

Artigo recebido em 27 jun. 2014 e aceito em 24 jul. de 2014.

*Well said, old mole! Canst work i' th' Earth so fast?
A worth pioner! One more remove, good friends.*

Hamlet

É somente na cena dezenove de *A Bright Called Day*, que a personagem, chamada Die Alte [A Velha], uma mulher supostamente morta há vinte anos, ou o fantasma da história de Tony Kushner, lembra a Agnes que “o tempo é tudo o que nos separa” (KUSHNER, 1994, p. 122).¹ Aqui Kushner remete o leitor à uma antiga problemática do teatro. O filósofo israelense Freddie Rokem, em *Philosophers and Thespians* (2009), lembra que Derrida levanta a questão de como é possível alguém se atrasar para o fim da história, e a conclusão de que essa questão é um problema da contemporaneidade, pois obriga as pessoas a se perguntarem se o fim da história é, na verdade, o fim de um certo “conceito de história”. Para Rokem, a pergunta correta é: não é a utopia o que vem depois do que Derrida chama de “um certo conceito de história”? Rokem oferece duas possíveis saídas: a primeira é como nos relacionamos com a história quando imaginamos e representamos a utopia no teatro (ROKEM, 2009). Segundo ele, as utopias do século XX se baseiam em complexas combinações e ligaduras entre o passado e o futuro. De um lado, as utopias são vistas como uma forma de curar as falhas do passado. Mas, da mesma forma, as utopias são vistas nostalgicamente, como uma forma de retornar a um passado idílico onde ainda é possível restabelecer o paraíso perdido. O segundo problema é como o aparecimento de fantasmas no palco simultaneamente aponta para um passado, ambivalentemente concebido como fracassado e nostálgico, e para o futuro. A aparição de um ser sobrenatural, frequentemente, constitui uma ligação concreta entre esses passados e futuros. E, para ele, diferentemente da alegação de Hamlet, o resto não é silêncio; muito pelo contrário, os mortos voltam para reivindicar, através de palavras, o presente e o futuro.

O fantasma criado por Kushner em *A Bright Room Called Day*, Die Alte [A Velha], aparece, pela primeira vez, na coda da cena três, no apartamento de Agnes, após a meia-noite. A aparição, que não economiza nada em palavras, entra, sem a menor cerimônia, pela janela e senta-se de frente para a dona da casa. Todas as aparições dessa personagem acontecem após a meia-noite, quando o apartamento está totalmente no escuro, ou

seja, na hora da zona morta – o momento em que os espíritos vêm para “comungar” com os vivos. Aqui, vale a pena lembrar que Herr Swetts, o demônio de Kushner, se muda para a Alemanha; assim, pode-se levar em consideração que o que está do lado de fora da janela do apartamento de Agnes é a representação do inferno. A velha, então, se desloca do inferno para dentro do apartamento da anfitriã do jantar.

Kushner, em janeiro do ano de 2012,² comentou que, apesar de ser em *Hydriotaphia* que as toupeiras de fato aparecem nos sonhos (e no final da peça, na vida real) do Dr. Browne, o que está se alojando embaixo da terra é, provavelmente, o que Walter Benjamin (2007) descreveu como a ação da minhoca da terra do oprimido. As pessoas que fazem a história são aquelas que estão lavrando o solo do tempo e que entendem como esse solo funciona em uma perspectiva química e molecular. Essas são as pessoas que estão no fundo. Segundo Kushner, o que era profundamente ruim a respeito da política de Reagan era não existir a possibilidade de cortar impostos dos ricos para beneficiar a economia. Minhocas, como toupeiras, vivem cavando embaixo do solo. Hamlet, ao se referir ao fantasma de seu pai, chama-o de ratazana [*mole*, no original, i.e., toupeira]: “Muito bem, ratazana! Você cava depressa embaixo da terra, hein?”³ Para Kushner, William Shakespeare está brincando com a noção medieval de que o inferno fica abaixo da terra, enquanto o paraíso fica acima. O dramaturgo utiliza a imagem de uma toupeira escavando por debaixo da terra para simbolizar o diabo. Para ele, somente através dessa representação o demônio de fato mostra a cara. No entanto, em *A Bright Room*, Die Alte não entra em casa por nenhuma representação cênica clássica do inferno, mas pela janela. Não coincidentemente, aqui Kushner também brinca com a noção do que representa, desde sempre, o “lado de fora” para os estadunidenses.

No imaginário puritano, o Novo Mundo, análogo ao Paraíso Perdido e ao *wilderness*,⁴ funcionava como uma espécie de local de provações, onde era travada a luta entre o bem e o mal. Na descrição de Roderick Nash (citado em STEINBERG, 1982, 12-15), a Bíblia caracteriza o *wilderness* como a terra amaldiçoada, o ambiente do mal, um tipo de inferno na terra. Os então colonizadores da Nova Inglaterra, imersos na ideologia do Antigo Testamento, acreditavam que eram ordens de seu Deus transformar o *wilderness* em um paraíso semelhante ao Éden. Logo, suas mentes imaginativas recriavam a imagem sempre presente do diabo aterrorizando suas vidas na vastidão desconhecida do Novo Mundo. Os pesquisadores concordam

que a viagem da Europa para a Nova Inglaterra era um ato de fé, originário da leitura de sinais divinos e a verdade simples era, por essa razão, nada mais do que as ações dos “Escolhidos por Deus” enviados ao *wilderness* para uma aventura sagrada, já que no passado essa palavra estava relacionada às florestas, aos lugares habitados por bestas ou homens selvagens, sendo ligada, dessa maneira, aos perigos e temores em relação à sobrevivência humana. Steven Steinberg, em *The Ethnic Myth in Race, Ethnicity and Class in America* (1982), afirma que a nação estadunidense foi fundada por anglo-saxões protestantes brancos, fato que levou a nova população norteamericana a tratar todos que não fossem britânicos como estrangeiros, forçando-os a se adaptar às leis e cultura britânicas (STEINBERG, 1982, p. 7-8). Para os pais fundadores, admitir a entrada de estrangeiros era aceitar que a Nova República fosse ameaçada. Em 1802, Alexander Hamilton considerava que

Admitir aos estrangeiros, indiscriminadamente, os direitos dos cidadãos estadunidenses, no momento em que colocassem os pés em nosso país, como recomendado na mensagem, seria nada menos que admitir o Cavalão de Tróia dentro do refúgio da nossa liberdade e soberania. (HAMILTON citado em STEINBERG, 1982, p. 12)⁵

Com a escravidão dos negros africanos, novamente o estadunidense retoma a ideia do de fora, do **outro**, como uma razão para escravizá-los ou para explorá-los, pois eram considerados inferiores. Essa forma de dominação social e racial levou o povo da América do Norte a se basear na crença puritana para explicar o porquê da dominação sobre um povo que, segundo a providência divina, estava fadado a ser conquistado e desaparecer, deixando o “povo eleito”, ou seja, o WASP (branco anglo-saxão protestante), vencer. E essa era a ideia que realmente se propagou nos EUA: os norte-americanos, desde então, tiveram a certeza absoluta de que eram o modelo correto para o mundo, o modelo a ser seguido por todos. Sendo assim, na década de 1980, o que estava do lado de fora da janela, ou onde, para Reagan, estava localizada a União Soviética, era o que poderia facilmente entrar e contaminar a liberdade do povo dos EUA.

De volta à peça: a personagem Die Alte, logo após entrar no apartamento de Agnes, senta-se na frente dela e começa, quase que automaticamente, a recitar um pequeno poema. O poema lembra o dia em

que a guerra foi declarada. A guerra, ela não mais se lembra qual era exatamente, mas, como uma representante dos horrores do passado, lembra da guerra como um “tempo maravilhoso”. A questão da guerra como um “tempo maravilhoso” pode ser relacionada à peça *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, que encerra a seguinte máxima: se você vive da guerra, a guerra volta para reclamar os seus ossos. No final da primeira cena, o sargento, após levar um dos filhos da Mãe Coragem para a guerra, pondera: “Se você espera viver da guerra, leve o que puder. Você também terá que dar” (BRECHT, 2010, p. 18).⁶ Mãe Coragem ama a guerra desde que possa ganhar alguma coisa com ela. Nas palavras do pastor, também personagem de Brecht, existe algo que nunca pode ser esquecido: “Se você quiser jantar com o diabo traga uma colher comprida” (BRECHT, 2010, p. 76).⁷ Não coincidentemente, viver da guerra, dos lucros da guerra, é, no tempo presente, o que os estadunidenses fazem há anos. Em *Theater of War*, documentário dirigido por John Walter, sobre a produção de *Mãe Coragem e seus filhos* no The Delacorte Theater no Central Park em Nova York, no verão de 2006, uma voz em alemão lembra o espectador que *Mãe Coragem* não aprende nada, e que Brecht queria que seu público aprendesse, a fim de prevenir a guerra.⁸ Para Oskar Eutis, em *Theater of War, Mãe Coragem*

[...] não é uma peça que diz que a guerra é ruim. É uma peça que examina a questão: “o que nos atrai para aquilo que nos destrói?”, pois todos nos afastamos daquilo que é feito em nossos nomes pelo nosso país. Eu acho que *Mãe Coragem* examina essa questão de uma forma muito mais profunda e complicada do que qualquer outra peça já escrita.⁹

Die Alte, como Mãe Coragem, representa a voz de milhares de pessoas que morreram na guerra e pela guerra. O fantasma de Kushner é o intérprete dos horrores do passado, o intérprete da ignorância e da barbárie da história. A peça *Mãe Coragem*, nas palavras de Kushner, na introdução da tradução da obra para o inglês,

[...] nos faz julgar as ações de uma mulher que mora em um universo definido pela guerra, alguém que geralmente faz escolhas calamitosas, mas as faz encarando faltas e perigos tão severos que as suas escolhas são extremamente difíceis e, muitas vezes, impossíveis. Ela se nega a entender a natureza de suas trágicas circunstâncias; ela se nega a olhar para trás; ela tem medo que o olhar para trás a torne mais fraca; ela chega a conclusões corretas

e, então, imediatamente, as descarta. Ela tem receio de não poder dar-se ao luxo de aprender. Ela nos apresenta um espetáculo insano e assombroso; ela se nega a julgar-se e nós a julgamos por isso. E, além disso, nós assistimos ao mundo dela tornar-se cada vez mais solitário e impiedoso com cada escolha ruim que ela faz. (BRECHT, 2010, p. vii)¹⁰

Estabelecer uma comparação entre *Die Alte* e *Mãe Coragem* é pertinente. A diferença entre as duas está no fato de *Mãe Coragem* estar viva; no entanto, as duas representam o fantasma do passado, as duas são as vozes de um passado que persiste e não pode ficar esquecido. Eric Bentley, em *Theater of War* (BENTLEY, 1972, p. 165-171), diz que, para ele, *Mãe Coragem* é, acima de tudo, uma filósofa, e definiu sua filosofia nas mesmas linhas da de Sócrates, como alguém que gosta de falar e explicar tudo para todo mundo. Para Bentley, a filosofia dela é reduzida a uma proposição somente: se você aceitar uma grande derrota, pode conseguir várias vitórias menores. O problema real é se o mundo pode ser mudado. E ele não pode. Para *Mãe Coragem*, o mundo não pode ser mudado porque a nossa vontade de mudá-lo não é suficientemente forte. O problema é que não nos assombamos com o que é ultrajante. O que é ultrajante não nos insulta mais como outrora o fez. Infelizmente, o espetáculo insano e assombroso apresentado por *Mãe Coragem* durante a Guerra dos Trinta Anos na Europa é o mesmo espetáculo insano e assombroso que *Die Alte* apresenta ainda na República Weimar. Brecht, quando escreveu sua peça em 1939, ainda no exílio na Suécia, retratou um mundo pós-Reich, pós-Segunda Guerra Mundial, um mundo onde a Guerra Fria mal começava a aquecer, um mundo onde a aniquilação rápida após a descoberta da bomba atômica ameaçava qualquer tentativa de paz.

David Farrel Krell, em *The Mole: Philosophic Burrowings in Kant, Hegel and Nietzsche*, lembra o que Hegel considerava ser a toupeira, ou o fantasma:

[a velha toupeira, o fantasma] sempre se apresenta à frente de tudo, pois o espírito é progressão. Muitas vezes ele parece que esqueceu quem é, que se perdeu. Mas, dividido internamente, ele anda para frente [...] – até ter recolhido força suficiente, ele atravessa pela crosta da terra que o separou do sol, do conceito do sol, e a crosta desmorona. Quando a crosta desmorona, como um enfraquecimento de um prédio abandonado e enfraquecido, o espírito toma uma nova forma juvenil e coloca as botas de sete léguas. O

trabalho do espírito em se conhecer, em se encontrar. O resultado disso é o conceito que ele tem de si mesmo: a sua própria história dá um claro *insight* que o espírito resolveu em sua história. (KRELL citado em ROKEM, 2009, p. 79)¹¹

Na visão de Rokem, esta passagem descreve o movimento das regiões mais internas da terra em direção à luz, apontando para o fim da história como uma progressão da escuridão para a luz, uma revelação. Para ele, esse movimento revolucionário aponta em direção a uma utopia, olhando através da figura que representa o passado. Para Marx, em uma já bastante conhecida passagem de *Dezoito de Brumário* (1851-52), se referindo respectivamente a Napoleão I e o seu sobrinho Napoleão III, “Hegel disse, em algum lugar, que todos os grandes fatos e personagens históricos mundiais aparecem, por assim dizer, duas vezes. Ele esqueceu de adicionar: a primeira vez como tragédia, a segunda vez como farsa”¹² e *A Bright Room Called Day* é uma farsa, pela forma como descreve a história.

Vale aqui questionar se Die Alte realmente aponta para algum tipo de utopia. Utopia, palavra cunhada por Sir Thomas More em seu livro homônimo de 1516, é a representação de uma sociedade idealizada onde é possível existir um sistema socio-político perfeito. Die Alte, a meu ver, não idealiza uma nova sociedade perfeita, onde a guerra e a miséria não existem. A não idealização de um futuro possível coloca o espectro em um novo lugar, um lugar onde não é possível saciar a fome, um lugar onde somente existem espaços e estômagos vazios. De fato, Die Alte esqueceu quem foi e nem sabe exatamente a que guerra ela se refere; o que o fantasma sabe e repete incansavelmente para Agnes é que existe a presença do mal, de um mal tão poderoso que é difícil apontá-lo. No entanto, ela sabe que este mal pode entrar com a maior facilidade, pela porta da frente. O mundo invadido pelo fantasma se aproxima muito mais de uma distopia do que da possibilidade do mundo perfeito, onde exista amor, compaixão e todos sejam realmente iguais perante a lei.

A história, assim como a guerra, também vem coletar os seus ossos. No entanto, o que a velha sabe que sente agora é fome, sempre, muita fome. Para ela nada é o suficiente.¹³ A questão da fome, assim como a questão do mal, é algo recorrente no discurso da personagem Die Alte. A peça de Kushner, como em *O banquete*, de Platão, coloca em cena um grupo de pessoas conversando, em volta da mesa de jantar, sobre algo que, para

eles, é premente. “Banquete”, de acordo com Alexander Nehamas, não é a perfeita tradução para a palavra *symposion*, que literalmente significa “beber junto”.¹⁴ O professor de filosofia da Universidade de Princeton ainda explica que como comida era sempre servida nessas ocasiões, ela era consumida rapidamente no início da noite para que os participantes pudessem realmente partir para que o propósito da noite fosse realizado, que geralmente era se embriagar rapidamente, seguindo a liderança de alguém que dava início aos brindes, e este poderia iniciar quantos brindes quisesse. O entretenimento sexual e musical costumava ser promovido e as noites normalmente terminavam com os convidados bêbados dormindo nos mesmos sofás onde se embriagavam. Os convidados para o banquete de Agathon estavam ainda sofrendo do efeito da noite anterior e, por isso, decidiram que seria melhor evitar uma grande quantidade de álcool e outros divertimentos. Ao invés disso, eles resolvem ter uma conversa a fim de brindar a Eros, o deus do amor. Assim, em *O banquete*, Sócrates, Agathon, o escritor de tragédias Aristófanes, o escritor de comédias Alcibiades, o representante das ações históricas e algumas outras pessoas conversam sobre o significado do amor. De fato, a discussão esconde um intuito filosófico, em que o amor representa a sabedoria, isto é, a filosofia. Para Rokeach, os gêneros dramáticos são confrontados em uma discussão que os coloca diretamente ligados à relação existente entre filosofia e poesia. Curiosamente, a ascensão da alma descrita por Sócrates no *Banquete* [*Symposium*], isto é, a possibilidade do fantasma, é uma viagem espiritual, na qual o objetivo é alcançado quando o poeta se transforma em filósofo. Diotima, no discurso de Sócrates, argumentou que *eros* deveria ser concebido não como um modelo do ser amado, mas como o do amante: ele não é nem bonito, nem totalmente feio, mas alguém que busca a beleza; ele não é nem sábio, nem idiota, mas alguém que admira a sabedoria; ele não é um deus, nem é mortal, mas um espírito [*daimonion* em grego].¹⁵ A possibilidade do fantasma está intimamente ligada à possibilidade do diabo, do espírito que, por ter um caráter fatal, traz a desgraça, a barbárie da guerra. A ascensão espiritual, assim como o olhar para o futuro, são coisas que não acontecem com Die Alte; como o fantasma das guerras passadas, Die Alte não consegue ascender e, ao mesmo tempo, não consegue descobrir a própria identidade. A fome implacável do espírito é a insatisfação de não saber quem ela realmente é.

A necessidade constante de comer da personagem Die Alte, a meu ver, está intimamente ligada à trivialidade da vida, às utopias que nunca

serão realizadas. Comer é uma das necessidades básicas do ser-humano e uma das condições para a vida. A comida é o combustível do corpo. No entanto, o corpo é algo que Die Alte não tem mais; o fantasma, assim, busca, através da comida, uma forma de preencher algo que agora não tem mais como saciar, ou seja, ela tenta corporificar o que não existe mais. Para o fantasma, provavelmente, o ponto de barbárie em que a sociedade chegou é realmente o fim da história. O segundo ato do musical *The Threepenny Opera* [A ópera dos três vinténs] de Bertolt Brecht termina com uma música chamada *What Keeps Mankind Alive?* [O que mantém a humanidade viva?] e, através dela, é possível fazer um paralelo entre a necessidade de comer da personagem Die Alte e o significado da comida na peça do dramaturgo alemão. A letra da música segue abaixo:

Vocês senhores que acham que têm uma missão
De nos purificar dos sete pecados capitais
Deveriam primeiro por em ordem a pirâmide alimentar
Então começar a sua pregação: é onde tudo começa.
Vocês todos, que pregam controle e tomam conta de suas cinturas
Devem aprender de uma vez por todas como o mundo funciona:
Apesar de você ter que dançar, qualquer mentira que você conte
A comida é a primeira coisa. A moral vem depois.
Então tenha certeza que quem está faminto hoje
Tenha a porção devida quando nós fizermos a divisão
O que mantém a humanidade viva? O fato de milhões
Serem diariamente torturados, abafados, punidos, silenciados, oprimidos.
A humanidade mantém-se viva graças à sua esperteza
Mantendo a humanidade reprimida.
Pelo menos uma vez vocês não devem esquivar-se dos fatos:
A humanidade se mantém viva através de atos bestiais. [...]¹⁶

Primeiro vem a comida e depois a moralidade. O que mantém a humanidade viva, para ambos os dramaturgos, é o fato de milhões serem, diariamente, torturados, silenciados e oprimidos. Die Alte, assim como o fantasma do pai de Hamlet, não se silencia. O espectro de Kushner traz com ele muitas palavras, palavras nuas e cruas para relembrar um passado que não pode ser silenciado. O que Die Alte precisa saciar exatamente? Por que ela precisa comer o tempo inteiro? O que ela pretende preencher? Acho muito pouco provável que Die Alte seja capaz de solucionar por si só essas questões. Mas

ao questionar o que falta para preencher o estômago (ou o espaço) vazio ela cria um espaço para a dúvida. A fome de Die Alte é mesmo de comida? Kushner, na introdução de sua tradução, diz que o apetite da Mãe Coragem era obscuro por ser localizado contra a carnificina total, contra a mortificação da dignidade da Mãe Coragem; sua carne e o desgaste da sua ambição são devastadores de olhar. A Mãe Coragem também tem a mesma fome de Die Alte, e esta fome não é de comida, é a fome da ambição, a fome da vitória custe a quem custar. A Mãe Coragem perdeu tudo para a guerra, menos a força, ela nunca seria exterminada. “A guerra alimenta o seu povo melhor” (BRECHT, 2010, p. 70),¹⁷ afirma Coragem na cena sete. E ela é uma das pessoas que se alimenta da guerra, literal e figurativamente. Coragem, na cena oito, lembra o que alimenta a guerra:

[...] a guerra lhe alimentará com ferro e fogo
Se você se inscrever para assuntos sangrentos!
É somente o sangue que as guerras exigem!
Então venha e a alimente com o que ela precisa!
(BRECHT, 2010, p. 83)¹⁸

Ao mesmo tempo que ela alimenta a guerra, a guerra lhe dá o seu sustento. O sangue derramado perde a importância, pois o que deveria ser importante perde o seu valor face à ganância. Relembrando Eric Bentley, o problema é que o que é ultrajante não nos insulta mais como no passado. O que assusta no texto de Bentley é o fato de ele ser tão relevante na contemporaneidade como na época em que foi escrito. O “tempo maravilhoso”, mencionado por Die Alte e a armadura que ela lembrava usar, tiram da guerra aquilo do que ela realmente se alimentava – e não era de comida, mas, com certeza, a moral vinha depois. Se é que existia a moral.

Quando Die Alte retorna ao apartamento de Agnes, ela recita um antigo conto de fadas sobre um homem que coleta moedas (KUSHNER, 1994, p. 53).¹⁹ Este homem é supostamente uma metáfora grotesca de Hitler. Ela pede a Agnes para deixá-lo entrar (KUSHNER, 1994, p. 53).²⁰ A próxima cena em que Die Alte aparece ela volta a recitar o pequeno poema sobre o *little penny man*. E ele continua a querer entrar no apartamento de Agnes: “Pequenos trasgos, homem pêni. Toc, toc” (KUSHNER, 1994, p. 87).²¹ O fantasma que vocalmente lembra Agnes de um antigo poema,

também a lembra sobre o que é a memória. De acordo com o espectro, “a memória é como o vento. Traíçoeira. Coisas horríveis são esquecidas durante a noite. Nadas prazerosos são lembrados por anos” (KUSHNER, 1994, p. 88).²² Rememoro, aqui, a segunda tese de Walter Benjamin (2007, p. 253) em que ele pretende pensar e ativar o presente. A memória é traiçoeira, no entanto, necessária. Lembrar o passado e não deixar o homenzinho entrar é não deixar a história se repetir. Infelizmente o homenzinho já havia entrado há muito tempo – Agnes começa a sentir um cheiro ruim, um cheiro de podre, como ovo, enxofre (KUSHNER, 1994, p. 88).²³ O cheiro de enxofre nos remete ao cheiro de Herr Swetts, ou seja, o cheiro do demônio entrando na casa de Agnes. Na verdade, o cheiro que ela sente é o cheiro de alguma coisa queimando. Logo após o leitor toma ciência que é o Reichstag que está pegando fogo. O cheiro de enxofre, logicamente, é o cheiro do inferno queimando, logo, do Reichstag queimando. Novamente, o cheiro vem sempre do lado de fora e entra pela janela da Agnes.

De volta à cena dezenove e a última em que Die Alte aparece. Ela volta a lembrar a Agnes da existência do “homem com as unhas de ferro”, ou seja, da existência do demônio:

Então é Viva! Para o homem com unhas de ferro
E a língua escorregadia tão preta.
E com o seu bafo e suas mãos, bang bang,
Todo suado na cama suja e úmida, bang bang,
Enquanto ele puxa o seu cabelo e enfia as garras nas suas costas,
E faz cócegas no seu pescoço e traseiro, bang bang,
E faz cócegas no seu pescoço e traseiro. (KUSHNER, 1994, p. 119)²⁴

A língua escorregadia e preta, o bafo e as mãos em forma de garras remetem à ideia do diabo, no passado e no presente. A violência clara na fala da personagem Die Alte (não somente a violência sexual), lembra momentos da história que foram, usando as palavras de Walter Benjamin (2007), momentos de barbárie. Segundo o filósofo alemão, “não existem monumentos da história que não sejam monumentos de barbárie” (2007, p. 256). A maldade perpetrada à história se faz presente e o tempo é, de fato, a única coisa que separa Agnes de Die Alte. Momentos de repressão são repetidos, ignorados e, ironicamente, aclamados por muitos. O *daemonion* de Sócrates, no mundo de Die Alte e, analogamente, também no mundo de Agnes é, de fato, uma criatura que dava medo, um ser que não era nem

humano, nem um deus, mas, um espírito mau que trazia consigo tudo menos amor. Eros, ou o espírito para Diotima, é aniquilado no tempo presente.

Die Alte finalmente conclui dizendo que o tempo é tudo que separa as duas, a memória da história e a história no momento no qual ela está sendo escrita: “Tempo é tudo que separa você de mim” (KUSHNER, 1994, p. 122).²⁵ A ideia do tempo na peça de Kushner é o “capacitador de fluxo” da história, o que torna a viagem possível. A ideia do tempo como forma de rememorar o passado é trazida à tona e por meio dela se mantém viva a história. Para o fantasma, ou nas palavras de Hegel, para a toupeira, isto é, para a toupeira da história, lutar contra o curso da história é simplesmente inútil. Os soldados, ao final de *Mãe Coragem*, cantam ao sair do palco:

O mundo vai acabar e o tempo parará!
E enquanto nós vivermos nós compramos e vendemos!
E nas nossas tumbas nós encontraremos a paz –
A não ser que a guerra continue no inferno! (BRECHT, 2010, p. 104)²⁶

O fim da história, assim como o fim do tempo está diretamente relacionado à incapacidade de Die Alte de preencher o seu vazio. Não existe paz, muito menos a possibilidade da paz. O tempo que separa Agnes do fantasma é o mesmo que separa *Mãe Coragem* de *A Bright Room Called Day*. O tempo, neste caso, não serviu para amenizar as feridas da guerra, pois não existe cura para tal; o tempo aqui somente serve para intensificar a possibilidade de uma nova guerra, aquela que será travada no inferno. Nas palavras de Die Alte: “Alguma dança. Boa música. É ruim ficar muito sozinho” (KUSHNER, 1994, p. 122).²⁷

Notas

¹ Versão em inglês: “DIE ALTE: Time is all that separates you from me.”

² Entrevista concedida a mim em janeiro de 2012

³ Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm#hamlet>>. Acesso em: 10 dez. 2012. *Tony Kushner's Sex Ethics* [http://www.donshevey.com/theater_articles/tony_kushner.html] “I don't believe we have a mystical function. I do believe the oppressed hold the truth in the society. The slave knows what the master can't know.

You can approach that from the mystical-spiritual or the materialist position and believe the same thing. It's what Walter Benjamin calls the earthworm action of the oppressed. The people who are really making history are those tilling the soil of time and who understand how it works from a molecular, chemical point of view. That's the people at the bottom. That's what was deeply evil about Reaganism – there's no such thing as trickle-down.”

⁴ Remeto o leitor para o ensaio de Junqueira “A visão da América Latina na Revista Seleções do Reader's Digest”. Segundo essa autora, *wilderness* é uma palavra de difícil tradução para qualquer língua de origem latina e nem sequer em inglês é possível encontrar uma definição fácil. Possui uma carga tão excessiva de significados pessoais e simbólicos que não resiste a uma definição conclusiva *Wilderness* é uma palavra bíblica que indicava lugares áridos sem água. Para demonstrar que era um ser caridoso, Deus colocava água no *wilderness*, desta maneira o *wilderness* era relacionado com o mal na Bíblia, já que a falta d'água produz desnorreamento e estranhamento, logo, a percepção humana é abalada e perturbada (JUNQUEIRA, 2001, p. 129).

⁵ Versão em inglês: “To admit foreigners indiscriminately to the rights of citizens, the moment they put foot in our country, as recommended in the message, would be nothing less than to admit the Grecian horse into the citadel of our liberty and sovereignty”.

⁶ Versão em inglês: “If off the war you hope to live, take what you can. You'll also give.”

⁷ Versão em inglês: “If you want to dine with the Devil bring a long spoon.”

⁸ Cf. documentário *Theater of War*, na parte 13, p. 40. Versão em inglês: “Mother Courage learns nothing Brecht wanted the audience to learn in order to prevent war.”

⁹ Na mesma parte do documentário, p. 45. Versão em inglês: “Mother Courage is not a play that says war is bad, it's a play that examines the question of what are the things that attract us to that which destroys us, because all of us are receding to what has been done in our names by our country. I think *Mother Courage* examines that in a deeper and more complicated way than any other play ever written.”

¹⁰ Versão em inglês: “It places us in judgement of the actions of a woman who inhabits a universe defined by war, who often makes calamitous choices but makes them faced with scarcities and perils so severe that her choices are unbearably hard, and sometimes all but impossible. She refuses to understand the nature of her tragic circumstances; she refuses to look back; she is afraid looking back may weaken her; she reaches correct conclusions and then immediately discards them. She's afraid she can't afford to learn. She presents us with a maddening and dismaying spectacle; she refuses to judge herself, and we judge her for that. And also, we watch her world grow lonelier and less forgiving with each bad choice she makes.”

¹¹ Versão em inglês: “It [the old mole, the ghost] always comes forward and to the fore, because spirit alone is progression. Often it seems to have forgotten who it is, to have gotten lost. But, internally divided, it works its way forward (...) – until

having gathered strength, it pushes through the crust of Earth that has separated it from the sun, its concept, and the crust collapses. When the crust collapses, like a rundown, abandoned building, spirit takes on new youthful form and dons seven-league boots. This labor of spirit to know itself, find itself. Its result is the concept that it grasps of itself; the history of itself yields the clear insight that spirit willed all of this in its history.”

¹² Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

¹³ Versão em inglês: “I remember the day: a sky so bright that beneath it every thought is drowned, save innocence. (...) War was declared. (...) A wonderful time, not now... Now. Hungry. Always. Never enough.” (KUSHNER, 1994, p. 21-22)

¹⁴ Cf. PLATO. *Symposium*, Introdução (1989, p. xiii).

¹⁵ A tradução de *daimonion* sempre foi para a filosofia ocidental um desafio. Para os antigos como para os modernos, o daimónion de Sócrates tem sido um enigma, verdadeira *crux philosophorum*. O daímon começou por ser o destino. Para os gregos primitivos era *daimónion*, «demoníaco», tudo o que tinha carácter fatal, sobre-humano, que não obedecia a leis compreensíveis, que envolvia uma desgraça, que era temeroso. Disponível em: <<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/plotinus/node/701>>. Acesso em: 04 nov. 2012

¹⁶ Versão em inglês: “You gentleman who think you have a mission/To purge us of the seven deadly sins/Should first sort out of the basic food position/Then start your preaching: that’s where it begins./You lot, who preach restraint and watch your waist as well/Should learn for all time how the world is run:/However must you twist, whatever lies you tell/Food is the first thing. Morals follow on./So make sure that those who now are starving/Get proper helpings when we do the carving/What keeps mankind alive? The fact that millions/Are daily tortured, stifled, punished, silenced, oppressed./Mankind can keep alive thanks to its brilliance/In keeping its humanity repressed./For once you must try not to shirk the facts:/Mankind is kept alive by bestial acts. [...]” (BRECHT, 2007, p. 57)

¹⁷ Versão em inglês: “War feeds its people better.”

¹⁸ Versão em inglês: “The war will feed you steel and fire/if you sign up for bloody deeds!/It’s only blood that wars require!/So come and feed it what it needs!”

¹⁹ Versão em inglês: “Just before I fall asleep/ After God had heard my prayers/ Things below begin to creep: The penny man is on the stairs.”

²⁰ Versão em inglês: “Sounds like knocking. Little penny man. Let him in.”

²¹ Versão em inglês: “Little goblins, penny men. Knock, knock.”

²² Versão em inglês: “Memory is like the Wind. Tricky. Horrible things forgotten overnight. Pleasant nothings remembered for years.”

²³ Versão em inglês: “There’s that smell again. Have you noticed it in your – where you live? Something rotten, like egg or sulphur gas – maybe something died in the wall. Tonight it’s stronger. Smells... burnt.”

²⁴ Versão em inglês: “So it’s Ho! For the man with the iron nails/And the slippery tongue so black./With his fowl breath and his hands, bang bang,/All a-sweat on the damp dirty bed, bang bang,/As he pulls at your hair, and he claws at your back,/And he tickles your neck and your crack, bang bang,/And he tickles your neck and your crack.”

²⁵ Versão em inglês: “Time is all that separates you from me.”

²⁶ Versão em inglês: “The world will end, and time will cease!/And while we live we buy and sell!/And in our graves we shall find peace –/Unless the war goes on in Hell!”

²⁷ Versão em inglês: “Some dance. Nice music./It’s bad to be too much alone.”

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 2007.

BENTLEY, Eric. *Theater of War*. United States: Viking Adult, 1972.

BRECHT, Bertolt. *Mother Courage and her Children*. Trad. Tony Kushner. New York: Methuen Drama, 2010.

_____. *The Threepenny Opera*. Trad. Ralph Manheim. London, UK: Penguin Classics, 2007.

DONSHWEY.COM *Tony Kushner’s Sex Ethics*. Disponível em: <http://www.donshewey.com/theater_articles/tony_kushner.html>. Acesso em: 10 set. 2012.

FREIRE, António. Teísmo helênico e ateísmos actual. Platão e sua tradição. Disponível em: <<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/plotinus/node/701>>. Acesso em: 26 fev. 2013

JUNQUEIRA, Mary A. A visão da América Latina na Revista Seleções do Reader’s Digest. In: *Raízes e Rumos – Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. TORRES, Sonia, org. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001, 126-133.

KUSHNER. *A Bright Room Called Day*. New York: Theatre Communications Group, 1994.

MARX, Karl. *Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire>>. Acesso em: 10 dez. 2012

PLATO. "Introduction". In: _____. *Symposium*. Trad. e comentários Paul Woodruff. Indianapolis: Hackett Pub Co, 1989.

ROKEM, Freddie. *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Edição Kindle. Stanford University Press, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York: Simon&Schuster, 2003.

_____. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm#hamlet>>. Acesso em: 10 dez. 2012

STEINBERG, Stephen. *The Ethnic Myth in Race, Ethnicity and Class in America*. Boston: Beacon Press, 1982.

THEATER OF WAR. Direção: John Walter. Produção: Lorber Films, 2008. 1 DVD (95 min).