

O RESTO NÃO É SILENCIO: A FANTASMAGORIA NO ENCONTRO ENTRE BERTOLT BRECHT E TONY KUSHNER

Vanessa Cianconi¹

Resumo: *Terror e Miséria no 3o Reich* de Bertolt Brecht é a peça que deu origem a *A Bright Room Called Day* do dramaturgo estadunidense Tony Kushner. Ela é supostamente sobre a morbidez em relação à maldade política. É a manifestação do que ela pretende descrever – uma conexão entre o passado e o presente. O fantasma de Die Alte [A Velha] é a ligação entre um passado perturbador, um presente sombrio e um futuro incerto. Agnes, a mulher que não cedeu ao exílio, é quem media esse deslocamento de horrores durante as guerras. Die Alte, ao entrar pela janela na casa da Agnes Egging, não lembrava a que guerra ela se referia, mas Agnes vê a barbárie da guerra através dos olhos de Walter Benjamin. O objetivo deste trabalho é tentar traçar um paralelo entre os fantasmas dos dois dramaturgos e elucidar o que entra no apartamento de Agnes e o que, de fato, está “do lado de fora” para os norte-americanos, ou seja, o que Die Alte realmente é: uma representante dos horrores do passado que vê a guerra como um “tempo maravilhoso”.

Palavras-chaves: Bertolt Brecht; Fantasmagoria; Tony Kushner

THE REST IS NOT SILENCE: THE PHANTASMAGORIA IN THE MEETING BETWEEN BERTOLT BRECHT AND TONY KUSHNER

Abstract: Bertolt Brecht's *Terror and Misery in the 3rd Reich* is the play that gave rise to American playwright Tony Kushner's *A Bright Room Called Day*. It is supposedly about morbidity in relation to political evil. It is the manifestation of what it purports to describe - a connection between the past and the present. The ghost of Die Alte [The Old Woman] is the connection between a disturbing past, a dark present, and an uncertain future. Agnes, the woman who did not give in to exile, is the one who mediates this displacement of horrors during the wars. Die Alte, entering through the window in Agnes Egging's house, could not remember which war she was referring to, but Agnes sees the barbarism of war through the eyes of Walter Benjamin. The goal of this paper is to try to draw a parallel between the ghosts of the two playwrights and elucidate what enters Agnes' apartment and what, in fact, is "outside" to Americans, that is, what Die Alte really is: a representative of the horrors of the past who sees the war as a "wonderful time."

Key-words: Bertolt Brecht; Phantasmagoria; Tony Kushner

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Campus Maracanã – RJ); E-mail: vanessa.cianconi.nogueira@uerj.br

A Bright Room Called Day não é somente a primeira peça de Tony Kushner, mas uma peça que – inspirada em *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht - é supostamente sobre a morbidez e o misticismo em face da maldade política. Mas é, em grande medida, uma manifestação do tipo de reação que ela busca causar – a íntima ligação entre o passado e o presente e o fato de esta conexão não poder ser mais ignorada. A peça é quase um alarme de incêndio, uma forma de alertar para a importância de se entender o presente usando o passado como exemplo para evitar o que é iminente, fazendo o que Benjamin já não mais acreditava que seria possível. No entanto, para o dramaturgo, a esperança existente em *A Bright Room* está em traçar os momentos nos quais muitas coisas poderiam ter sido evitadas. Em uma entrevista concedida a mim em janeiro de 2012, Kushner explica a peça como “uma peça sombria escrita durante um momento sombrio”. Kushner alega que a peça é um “sinal de alerta, não um prenúncio” (LAHR, 2005, p. 48). Brecht, em *Terror e Miséria*, não conseguiu trazer ao palco sequer um resquício de esperança. A peça que deu origem à de Kushner acontece após a eleição de Hitler para o Reichstag. Já a de Kushner, antes da eleição de Hitler, durante a República de Weimar, quando uma escolha diferente do povo poderia ter levado a Alemanha a um destino muito diferente.

A Bright Room Called Day trata de um grupo de artistas que, em volta da mesa de jantar, conversa a respeito da política alemã. O texto é ambientado durante os anos de 1930, na Era Weimar (dois anos antes de Hitler ser eleito), no apartamento de Agnes Eggling, um apartamento pequeno do século XIX, em uma parte pobre de Berlim. Ao longo da peça essa conversa sofre um deslocamento temporal, representado pelo conjunto de cartas para o então presidente dos EUA: Ronald Reagan. Quem as escreve é Zillah Katz, uma mulher judia e paranoica da década de 80, que mora no West Village, em Nova York. Segundo Kushner, nas notas de produção que iniciam a peça, deve existir, idealmente, uma contínua renovação das especificidades da política de paranoia de Zillah, de acordo com qualquer tipo de violência que esteja sendo perpetrada na época da encenação da peça; ou seja, o conteúdo das cartas de Zillah pode mudar de acordo com a época. No entanto, hoje o dramaturgo acredita que renovar as ideias de Zillah é um “erro terrível” e que é melhor deixar esta renovação a cargo da história.

Para Kushner, essas violências perpetradas através da história, mesmo que desconfortáveis, são parte importante da história e, portanto, incontornáveis. Noam Chomsky, em uma entrevista ao *Monthly Review*, disse que os EUA esquecem que toda ação gera uma reação, e que política não pode ser feita somente focando no presente. Hoje, os EUA vivem imersos na “cultura do pavor”. O governo estadunidense sempre lançou mão de subterfúgios como um possível ataque terrorista ao país para disciplinar a população, para que ninguém (pelo menos as pessoas com menos educação formal) deixe de acreditar na política belicosa que a grande maioria de seus presidentes, pelo menos em recentes anos, traçou. Essa manipulação do povo nada mais é do que uma forma de terror, uma forma de terrorismo interno, que é tão assustador quanto a ameaça que vem de fora. Entendo terror interno como uma forma macabra de manipulação da sua própria população, já altamente amedrontada e paranoica por causa de um iminente ataque terrorista, de procedência incerta. A perversidade dessa *propaganda*² faz com que o estadunidense viva sobressaltado e, claro, colabore com a possível eleição de qualquer líder que prometa a possibilidade de um suposto “mundo livre”. É claro que o significado de liberdade ainda é altamente discutível na política; no entanto, aos olhos de Chomsky, a ameaça comunista serviu para transformar a opinião pública, a fim de ‘melhorar’ o mundo através de intervenções forçadas preenchendo lacunas de poder, estabelecendo bases territoriais que impunham objetivos políticos e sociais usando a segurança como desculpa.

Para o historiador Eric Foner, na introdução de *The Story of American Freedom*, “nenhuma ideia é mais fundamental para os americanos como indivíduos e como nação do que a ideia de liberdade” (FONER, 1998, p. XIII). A ideia de liberdade está fundada na colonização puritana, que acreditava que a sua colônia era a personificação da verdadeira fé cristã. Em um sermão proferido em 1645, John Winthrop, então governador da colônia de Massachussets, definiu o conceito puritano de liberdade. Para ele, existia

² O uso da palavra *propaganda* vem do inglês e significa, segundo Noam Chomsky, uma das novas técnicas de controlar a mente do público e, foi amplamente utilizada tanto na Alemanha Nazista quanto na União Soviética para amenizar os possíveis conflitos entre a poderosa opinião pública e os obscuros objetivos governamentais. Dessa maneira, a forma mais fácil de “adestrar” a opinião pública é através da “lavagem cerebral”, já que esse é o único modo de garantir um estado policial que não tolera rivais ou ameaças. Para Chomsky, “um corolário crucial é recorrer à vigilância para bloquear qualquer movimento rumo à independência que possa virar ‘um vírus infectando outros’ (...). Este é um dos principais temas da história do pós-guerra, geralmente encoberto sob pretextos que justificassem a Guerra Fria (...)”

uma distinção entre “liberdade natural”, que sugeria uma “liberdade para o mal” e uma “liberdade moral”, que estava intimamente ligada a tudo que fosse do bem. Esta definição de liberdade era compatível com o forte controle sobre a liberdade de expressão, religião, movimento e comportamento da então colônia. A liberdade cristã, portanto, significava submeter-se à vontade de deus e à autoridade local. É sabido que essa ideia de liberdade sobrevive até os dias atuais, desde a libertação dos escravos até a defesa da Guerra Fria, que transformou os EUA no líder do “mundo livre”. No entanto, essa concepção de “mundo livre” é muito discutível. Desta forma, a ideia de liberdade do estadunidense não só contrastava demasiadamente com a ideia da tirania do comunismo, como retirava do povo o conforto da felicidade. Em 1947, para a celebração do 160º aniversário de assinatura da constituição norte-americana, o governo criou um trem movente, apelidado de Freedom Train [trem da liberdade], que exibiu documentos históricos em cento e trinta cidades americanas. Este trem, para Tom C. Clark, era um meio de prevenir que “ideologias externas” infiltrassem os EUA, “ajudando o país em sua guerra interna contra elementos subversivos” (FONER, 1998, p. 252). Lançando mão da *propaganda*, Arthur Vandenberg, líder do senado, disse para o presidente Truman que, para que eles conseguissem um suporte permanente em sua política externa, o presidente precisaria “assustar o diabo” do povo norte-americano e, para ele, naturalmente, a melhor defesa era a da liberdade, a defesa do “mundo livre” da ameaça vermelha. O conceito de liberdade durante a Guerra Fria era circular. Se a nação fazia parte da aliança militar anticomunista liderada pelos EUA, ela automaticamente se tornava membro do chamado “mundo livre”. No entanto, o ideal do “mundo livre” teve muitos inconvenientes. No país inteiro, juramentos de lealdade proliferaram, enquanto quem era considerado “subversivo” era tirado de seu posto de trabalho.

A *propaganda* não é algo novo nos EUA. Afinal de contas, os pôsteres usados durante a I Guerra Mundial serviram muito para apaziguar a população enquanto seus soldados lutavam por um objetivo difuso. Mas foi realmente durante o governo de Ronald Reagan que a *propaganda* foi levada a um novo nível. Walter Lippman acredita que o que era considerado uma revolução na arte da democracia serviu simplesmente para fabricar consentimento, ou seja, fazer o público concordar com ideias com as quais ele não queria concordar, através das novas técnicas de *propaganda*. Para o jornalista, esta

técnica foi necessária, pois os interesses comuns sempre envolvem a opinião pública e esta só pode ser compreendida por uma determinada classe de “homens responsáveis”, inteligentes o suficiente para entender as coisas em geral (CHOMSKY, 1988, p. 30, 37). Essa teoria afirma que somente uma pequena elite é capaz de entender os interesses comuns. Apesar de essa teoria não ser nova, mas uma concepção leninista de que uma vanguarda de intelectuais revolucionários pode tomar o poder de Estado e liderar uma massa menos provida intelectualmente para um futuro que ela é estúpida demais para entender por si própria, tanto Lipmann como Chomsky consideram que o controle dessa massa é fundamental para que haja consenso na sociedade a respeito dos ideais da mesma. Como esse fator seria aplicado a um público que representa isso? E que pertencia à camada menos educada da sociedade? Segundo Noam Chomsky em *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda* (2002), os EUA foram pioneiros em uma nova indústria, a das Relações Públicas, cujo objetivo era **controlar a mente** do público, tornando os interesses coletivos universais, através da mídia. Para ele, a boa *propaganda* é aquela em que, ao criar um slogan, o governo faz o público se tornar a favor dele imediatamente, evitando perguntas que realmente significam alguma coisa, pois, geralmente, os slogans da boa *propaganda* não têm significado algum – mas poucos são capazes de perceber isso. O objetivo é sempre manter a população assustada, pois, segundo Chomsky, “... a não ser que eles estejam bem assustados por todos os tipos de demônios que podem destruí-los de dentro ou de fora ou de algum lugar qualquer, podem começar a pensar, o que é muito perigoso, pois não são competentes para pensar”. (CHOMSKY, 2002, p. 28)

Os programas de Reagan sempre foram extremamente impopulares. No entanto, a crise da democracia criou a chamada Síndrome do Vietnam, que foi definida por Norman Podhoretz como “as inibições doentias contra o uso da força militar” (cf. CHOMSKY, 2002, p. 33). Além disso, falsificar a história ajuda a manter um controle total sobre a mídia, logo, fica mais simples controlar o que circula à sua volta. E assim era o governo de Ronald Reagan, que, segundo ele próprio, lançou mão dos seus talentos de ator para ter um bom relacionamento com as massas. Aproveitando o resultado da péssima política de seu principal concorrente, Reagan, com seu *Reaganomics*, assumiu um país em recessão, enquanto dava certa esperança a um povo já descrente. A esperança,

na verdade, saiu pela culatra. Ao final da década de 1980, as penosas consequências de muita liberdade de mercado já se tornavam aparentes no mercado financeiro e bancário do país. A presidência também gastou em demasia com sua famosa corrida armamentista apelidada de *Star Wars* [Guerra nas Estrelas], com a desculpa de proteger o país contra a União Soviética, deixando claro que, para ele, a força militar era o símbolo maior do poder da nação e não a autoridade do governo. Reagan ainda reviveu os anos da Guerra Fria reacendendo o patriotismo norte-americano. Mas, para isso, precisou lançar mão de uma antiga retórica nacional, a do inimigo que espreita no leste. Na tentativa de restaurar os EUA no pós-Vietnam, a administração de Reagan transformou a retórica anticomunista em prato principal da política externa dos EUA. Em março de 1983, em um pronunciamento à Associação Nacional Evangélica, Reagan descreveu a União Soviética como um império malévolo... o foco de todo o mal no mundo moderno. Ele argumentava que a única forma de encontrar a paz era através da força e, para criar essa força, instalou um novo programa de defesa – a Iniciativa de Defesa Estratégica (SDI – Strategic Defense Initiative), que não somente aumentou o mal-estar entre as duas nações, mas criou uma falsa imagem de que os EUA estavam construindo uma nova arma de destruição em massa que colocaria o país em posição clara de ser o primeiro a atacar, aumentando, dessa maneira, a atmosfera de medo da época e, claro, colaborando para a deterioração do já mau relacionamento com a União Soviética. Para os outros países, a possibilidade de uma Guerra Nuclear agora era mais do que real.

Após esse muito breve passeio pela história política americana, volto ao tema central deste artigo. Em uma entrevista em Berkeley, Kushner declarou que *A Bright Room Called Day* foi escrita durante seu último ano na universidade de Nova York e refletia o seu desespero depois da reeleição de Reagan como presidente dos EUA. Kushner, segundo ele mesmo, se concentrou na história da última fase da República Weimar, ao invés dos crimes cometidos pelo Terceiro Reich, para retirar da peça a estigma da falta total de esperança, mostrando, ao invés, um período de escolhas, quando tudo poderia ter sido diferente. Vale lembrar que a República Weimar descreve a era entre 1919 e 1933, quando o nome legal da Alemanha ainda era Deutsches Reich (Império Germânico). Um governo parlamentar foi estabelecido na Alemanha em 1918, após o desastre que foi a Primeira Guerra Mundial. A República Weimar era uma democracia

constitucional, a primeira experiência germânica que dividia a autoridade entre o presidente eleito, um parlamento nacional, parlamentos regionais e um chanceler apontado pelo presidente para formar e controlar coalizões parlamentares. Durante a maior parte de sua existência, a República Weimar foi marcada por sua inabilidade de estabelecer coalizões parlamentares, o que acabou levando ao crescimento do fascismo. O Partido Socialista Nacional dos Trabalhadores (os nazistas) passou de obscuro a proeminente no início de 1930, se transformando no partido mais votado no *Reichstag*. Apesar de sua intensa popularidade ter decaído logo após, suas coalizões eram muito fortes e o apoio que eles recebiam dos Partidos Conservador e Católico, e da mesma forma dos militares, fez com que conseguissem apontar como líder Adolf Hitler ao posto de Chanceler do *Reich* alemão. No início de 1933, após o incêndio no Reichstag, Hitler lançou mão desse pretexto para suspender as liberdades civis, responsabilizando esta oportunidade para responsabilizar os comunistas pelo incêndio. Ainda no mesmo ano, a ditadura nasceu na Alemanha – Hitler acabou com a Era Weimar, dando início a um dos mais horrorosos momentos da história: o regime nazista que culminou nas várias atrocidades da Segunda Guerra Mundial.

É exatamente essa ligação crítica entre a Alemanha nazista e o governo de Reagan que levou Kushner a ser demonizado pela crítica de teatro de então. *A Bright Room*, segundo o próprio Kushner, foi considerada imatura justamente por causa dessa comparação que, na época, parecia extremamente arbitrária. Mas, para Kushner, “líderes como Bush e Reagan são essencialmente amorais como as pessoas que seguiram Hitler” (KUSHNER, 1994, p. xiii). As reclamações paranoicas de Zillah em face da reeleição de Reagan em 1984 servem para reafirmar o que já desconfiava: o medo que o próprio Kushner sentia o levou a denominar os anos de 1980 como “a época da calamidade”. Kushner, todavia, não foi o primeiro a traçar essa comparação entre os dois governantes. Na introdução de *Transforming America: Politics and Culture During the Reagan Years*, Robert M. Collins lembra que Larry Kramer, um conhecido ativista da época, chamou Reagan de Hitler da América (COLLINS, 2009, p. 2). Corroborando esta ideia, Robert Brustein, o crítico teatral da *New Republic*, considerava Reagan inimigo dos pobres, dos sem-teto, das minorias, e dos aidéticos (COLLINS, 2009, p. 2). Então, levando em consideração o que é a liberdade civil e o que estava sendo feito nos dois países, é possível

traçar um paralelo muito forte entre as duas nações. Apesar de parecer arbitrária, a comparação de Kushner entre os governos não é de todo errônea. Reagan também cerceou a liberdade de expressão a fim de controlar a economia, não surpreendentemente, com o apoio da imprensa. Não apenas durante a sua campanha à reeleição em 1984, mas durante a sua presidência, Reagan lançou mão da imprensa para manipular a opinião pública – na verdade, ele era visto, nos EUA, como um símbolo nacional, alguém que veio para reunificar o país. Qualquer semelhança, aqui, não é mera coincidência. Corroborando a ideia de Chomsky em *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies* (1989),

A rainha inaugura o Parlamento lendo o programa político, mas ninguém pergunta se ela acredita ou mesmo entende o que está lendo. Da mesma forma, o povo parecia despreocupado com a evidência, difícil de ignorar, de que o presidente Reagan tinha somente uma vaga noção das políticas aplicadas em seu nome, ou de que quando não havia sido programado pelo seu *staff* adequadamente, ele regularmente saía com afirmações tão descabidas que chegavam a ser embaraçosas, se alguém fosse levá-las em consideração. (CHOMSKY, 1989, p. 5)

O interessante aqui é entender que não somente o público em geral precisa pertencer à “manada desinformada”, como diria Lippmann, mas o presidente em questão também.

Terror e Medo: onde os fantasmas de Tony Kushner encontram os de Bertolt Brecht

... the loathing I pour into these pages is so ripe, so full-to-bursting, that it is my firm belief that anyone touching them will absorb into their hands some of the toxic energy contained therein.

Zillah (KUSHNER, 1994, p. 17-18)

A *Bright Room* começa com um grupo de amigos conversando sobre política, a verdadeira paixão desse grupo, durante um jantar no apartamento de Agnes Egging, como mencionado anteriormente. Provavelmente a segurança que Agnes e seus amigos sentiam nos anos de 1930 na Alemanha era a mesma que Kushner sentia na década de 1980, quando Ronald Reagan foi eleito e reeleito presidente dos Estados Unidos. Provavelmente a relatividade da segurança está no fato de ainda ser possível ver uma luz ao final do túnel, uma possibilidade de mudança, um lampejo de felicidade. É na segunda tese sobre a história que Benjamin lembra ao leitor que “a nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência” (BENJAMIN, 1987, p. 222) e “a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da

salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1987, p. 222). Segundo Reyes Mate, o que importa agora para Benjamin é o presente, pois o passado que poderia ter sido simplesmente malogrou. Nas palavras do professor de filosofia, Benjamin “fala de um passado que de presente só tem o fato de ter sido possível e que, se houvesse logrado êxito, teria convertido em algo impensável o presente que nos coube” (MATE, 2011, p. 88). Fica claro, então, o diálogo entre Baz e Agnes. A relativa segurança que ela sente no tempo presente é uma consequência do que uma vez foi e um alerta sobre o que será o porvir. A esperança mal colocada no presente equivaleria a uma possibilidade de mudança quando da não reeleição de Reagan à Casa Branca, algo que, infelizmente, não aconteceu. Se o presente é um passado que não está amortizado, o futuro é um presente redimido do seu fracasso. O problema é que redimir o passado não faz mudar o presente e, conseqüentemente, retira do futuro qualquer possibilidade de mudança. Ronald Reagan, segundo Fareed Zakaria, em *O mundo pós-americano* (2008), acreditava que a ameaça soviética era militar, ideológica e política; logo, pretendia combatê-la, lançando mão das mesmas ideias o presidente prometeu à população americana que iria rearmar, cortar impostos e equilibrar a balança econômica dos EUA. Segundo o pesquisador da Universidade de Harvard, ficou claro qual era o real objetivo de Reagan, que, com certeza, não incluía equilibrar as despesas governamentais, mas sim direcionar esta balança a fim de rearmar os EUA, tudo em nome da defesa do país contra o tão temido exército vermelho soviético. Levando em consideração que os EUA eram o país mais poderoso do mundo, se eles resolvessem virar comunistas o resto do mundo também viraria. No entanto, não acredito que a real preocupação do dramaturgo estivesse no fato de os EUA virem a se tornar comunistas, mas como o presidente norte-americano lidava com essa possibilidade. Para ele, o comunismo era sinônimo da maldade do mundo, a União Soviética era a reencarnação do demônio, aquele que se mudou para a Alemanha em *A Bright Room* e, logicamente, aquele que habitava os EUA na década de 1980.

É somente na cena dezenove que Die Alte, a mulher de aparência idosa e 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). Aqui Kushner

remete o leitor a uma antiga problemática do teatro. Freddie Rokem em *Philosophers and Thespians* lembra que Derrida indaga o fato de como é possível alguém se atrasar para o fim da história, e a conclusão de que esta questão é um problema da contemporaneidade, - pois obriga as pessoas a se perguntarem se o fim da história é, se não, o fim de um certo ‘conceito de história’. Para o filósofo israelense, 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. Segundo ele, as utopias do século vinte 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 reestabelecer 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, contrário ao que Hamlet alegou, 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 da Agnes, após a meia-noite. A aparição, que não economiza nada em palavras, entra, sem a menor cerimônia, pela janela e se senta de frente para a dona da casa. Die Alte, logo após entrar no apartamento da Agnes, senta na frente dela e começa, quase que automaticamente, a recitar um pequeno poema. O poema lembra o dia no qual 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 a *Mãe Coragem* de Bertolt Brecht: se você vive da guerra, a guerra volta para reclamar os seus ossos. Ao 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 você pode. Você também cederá.” (BRECHT, 2011, p.18) Mãe Coragem ama a guerra desde que possa ganhar alguma coisa

com ela. Não coincidentemente, viver da guerra, dos lucros da guerra, é, no tempo presente, o que os estadunidenses fazem há anos. *Die Alte*, como *Mãe Coragem*, é 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.

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. Para Eric Bentley, a filosofia de *Mãe Coragem* é reduzida a uma proposição somente: se você aceitar uma grande derrota, você 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 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 que Hegel considerava a toupeira, ou o fantasma, algo que sempre se apresenta à frente de tudo, pois, para ele, espírito é progressão. Muitas vezes ele parece que esqueceu quem é, que se perdeu. Mas, dividido internamente, ele anda para frente até ter recolhido forças suficiente, ele empurra pela crosta da terra até esta crosta desmoronar. Quando a crosta desmorona, como um enfraquecimento de um prédio abandonado, o espírito toma uma nova forma juvenil e coloca as botas de sete léguas. Este é o trabalho do espírito em se conhecer, em se encontrar. Na visão de Rokem, Hegel 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 à uma utopia, olhando através da figura que representa o passado. Vale aqui questionar se *Die Alte* realmente aponta para algum tipo

de utopia. 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 exista espaços e estômagos vazios. De fato, Die Alte esqueceu quem ela foi e nem sabe exatamente sobre a que guerra ela se refere; o que o fantasma sabe e repete incansavelmente para Agnes é que existe a presença do mal, de uma 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.

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. (KUSHNER, 1994, p. 21-22) A questão da fome, assim como a questão do mal, é algo recorrente no discurso de 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. Ao invés de se embebedarem, os convidados resolvem ter uma conversa a fim de brindar *eros*, o deus do amor. De fato, a discussão esconde um intuito filosófico, onde o amor representa a sabedoria, isto é, a filosofia. Para Rokem, 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. Diótima, 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]. 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 não satisfação de não saber quem ela realmente é.

A necessidade constante de comer de Die Alte, a meu ver, está intimamente ligada à trivialidade da vida, às utopias que nunca serão realizadas. Comer ainda 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 agora não existe mais. Para ele, provavelmente o ponto de barbárie em que a sociedade chegou é realmente o fim da história. O segundo ato do musical *The Threepenny Opera* 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 de Die Alte e o significado da comida na peça do dramaturgo alemão. 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 lembrar 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. 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, 2011, p.70), afirma Coragem na cena sete. E ela é uma das pessoas que se alimenta da guerra, literal e figurativamente. 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. Lembrando Eric Bentley, o problema é que o 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” de Die Alte e a armadura que ela lembrava usar tira da guerra o 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 da Agnes ela recita um antigo conto de fadas sobre um homem que coleta moedas. (KUSHNER, 1994, p.53) Este homem é supostamente uma metáfora grotesca de Hitler. Ela pede a Agnes para deixa-lo entrar. 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 da Agnes. 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) Rememoro, aqui, a segunda tese de Walter Benjamin, quando 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.

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. 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 de Die Alte (não somente a violência sexual), lembra momentos da história que foram usando as palavras de Walter Benjamin, momentos de barbárie. Segundo o filósofo alemão, “não existe monumentos da história que não sejam monumentos de barbárie” (BENJAMIN, 2005, p.122). A maldade perpetrada à história se faz presente e o tempo é, de fato, a única coisa que as separa. 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 da 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 com si 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) 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 trazido à tona e é feito dele um modo através do qual 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. 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)

Referências bibliográficas:

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (*Obras escolhidas*; vol. I)
- BRECHT, Bertolt. “Terror e miséria do Terceiro Reich.” In: *Teatro Completo Vol. V*. São Paulo: Terra e Paz, 2001
- _____. “Mãe Coragem”. In: *Teatro Completo Vol. VI*. São Paulo: Terra e Paz, 2011
- _____. *The Three Penny Opera*. NY: Grove Press, 1994
- CHOMSKY, Noam. *Manufacturing Consent: The Political Economy of Mass Media*. New York: Pantheon books, 1988
- _____. *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*. New York: An open media book/Seven Stories Press, 2002
- _____. *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. Boston: South End Press, 1989
- COLLINS, Robert M. *Transforming America: Politics and Culture During the Reagan Years*. NY: Columbia University Press, 2009
- FONER, Eric. *The Story of American Freedom*. New York: W. W. Norton & Company, 1998
- _____. *O 11 de setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002
- KRELL, David Farrell. “The Mole: Philosophic Burrowings in Kant, Hegel, and Nietzsche”. *Boundary 2*, 9/10, 1981, pp. 169–185. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/303119. Acesso em 16/12/2020
- KUSHNER, Tony. *A Bright Room Called Day*. New York: Theatre Communications Group, 1994
- LAHR, John. *After Angels*. *New Yorker*, 0028792X, 1/3/2005, Vol. 80, Issue 41

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: Comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2011

ROKEM, Freddie. *Philosophers and Thespians: Thinking Performance (Cultural Memory in the Present)*. CA: Stanford University Press, 2009