UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Márcio Aparecido da Silva de Deus

A representação da História em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner:
aspectos utópicos e distópicos na relação entre conteúdo e forma

Versão Corrigida

Volume Único

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

A representação da História em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner:
aspectos utópicos e distópicos na relação entre conteúdo e forma

Márcio Aparecido da Silva de Deus

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e História

Área de Concentração: Teatro Norte-Americano

Orientação: Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise Senoi Ilari

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Versão Corrigida

Volume Único

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D486 Deus, Márcio Aparecido da Silva de
r A representação da História em A Bright Room Called Day, de Tony Kushner: aspectos utópicos e distópicos na relação entre conteúdo e forma / Márcio Aparecido da Silva de Deus ; orientador Mayumi Denise Senoi Ilari. - São Paulo, 2019.
159 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Teatro Épico. 2. Política. 3. História. 4. Materialismo Histórico. 5. Dramaturgia Norte-Americana. I. Ilari, Mayumi Denise Senoi, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Márcio Aparecido da Silva de Deus

Título: A representação da História em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner:
aspectos utópicos e distópicos na relação entre conteúdo e forma

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise Senoi Ilari

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti

Instituição: Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Modernas

Assinatura: _____

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores

Instituição: Universidade Federal do Vale do São Francisco – Departamento de Artes Visuais

Assinatura: _____

Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto

Instituição: Universidade São Judas – Departamento de Letras

Assinatura: _____

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Márcio Aparecido da Silva de Deus

Data da defesa: 30/05/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Mayumi Denise Senoi Ilari

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/07/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

DEDICATÓRIA

A todos os professores que contribuíram para
minha formação, meu muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

Pelo apoio e incentivo constantes que possibilitaram minha dedicação aos estudos, devo agradecer à minha mãe, Roselita Pereira Czymoch, que sempre acreditou em mim, e ao meu padrasto Roberto Czymoch, pelo humor e prontidão em auxiliar-me sempre que precisei.

À Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise Senoi Ilari, pela oportunidade e confiança ao me aceitar como seu orientando de doutoramento no programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pelas reuniões de orientação que foram indispensáveis para que eu amadurecesse minha reflexão em torno do tema escolhido e reavaliasse o recorte deste estudo, e por sua leitura cuidadosa e apontamentos que contribuíram para dar forma a esta tese.

A meus colegas e amigos de pós-graduação Cristiane Toledo Maria, Livia Mantovani, Roberta Fabbri Viscardi, Fabiana Tavares, que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho. A Thiago Russo, pelo bom humor e companhia em inúmeras peças teatrais, além do grande apoio na produção acadêmica e em projetos paralelos; e, em especial, a Elton Luiz Aliandro Furlanetto, pela amizade e companheirismo e prontidão em oferecer-me ajuda em momentos de apuros.

A Gary Deus-Lutes, cuja paciência, no período do mestrado e do doutoramento, foi infinita.

A Danilo Silva Paes Landim, que pacientemente revisou esta tese, ajudando-me a desobscurecer alguns trechos deste trabalho.

Aos funcionários do DLM, em especial à Edite e à Dora, pela ajuda prestada durante o período de estudo.

Ao Prof. Dr. Fulvio Torres Flores, pela oportunidade de participar em projetos como NARRAVIS e por seus apontamentos e sugestões imprescindíveis no meu exame de qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti, por sua inestimável participação no meu exame de qualificação e por suas aulas, indicações de leituras e sua paixão contagiante pelo estudo de dramaturgia, tanto brasileira quanto norte-americana, que, sem dúvida, repercutiu na elaboração deste trabalho.

À CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

EPÍGRAFE

[Somos] hoje incapazes de focalizar nosso próprio presente, como se tivéssemos nos tornado inaptos para elaborar representações estéticas de nossa própria experiência corrente. Se for este o caso, trata-se de uma terrível incriminação à própria sociedade capitalista de consumo — ou, quando menos, de um sintoma alarmante e patológico de uma sociedade que se tornou incapaz de se relacionar com o tempo e a história.

Fredric Jameson.
“Pós-modernidade e sociedade de consumo.” 1985, p. 21.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar a representação da história na peça *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner, observando seus aspectos utópicos e distópicos em sua relação dialética entre conteúdo e forma. Além disso, a presente análise ressalta como elemento relevante da peça o fato de que o contexto em que ela é lançada, marcado por uma cultura ferozmente capitalista e uma indústria midiática do porte da dos Estados Unidos, apresenta concretamente nichos de trabalho épico na dramaturgia. Nesse sentido, esta pesquisa busca também entender como o autor faz uso das realidades históricas da Alemanha da ascensão do Terceiro Reich e dos Estados Unidos da era Reagan como material constitutivo na urdidura da dramaturgia analisada. Fredric Jameson (1991, p. 284) observa que a Historicidade não é uma representação do passado nem do futuro (embora faça uso de várias formas dessas representações): pode acima de tudo ser definida como uma percepção do presente como história. Tendo isso em consideração, a representação dos acontecimentos da dramaturgia kushneriana na Alemanha, Berlim, de 1932 e 1933, deve ser lida criticamente como apontamento para o presente.

Palavras-Chave: Teatro Épico. Política. História. Materialismo Histórico. Dramaturgia Norte-Americana.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the representation of history in the play *A Bright Room Called Day*, by Tony Kushner, observing the utopian and dystopian aspects in its dialect relationship between content and form. Our analysis also highlights as a relevant feature of the play the fact that the context in which it was released, marked by a fierce capitalist culture and a media industry such as the one of the United States, concretely bears a niche area of epic theatre. In this sense, this research also tries to understand how the playwright uses the history of both Germany in the Rise of the Third Reich and of the USA in the Reagan era as the constitutive material in the composition of the studied dramaturgy. Fredric Jameson (1991, p. 284) states that Historicity is, in fact, neither a representation of the past nor a representation of the future (although its various forms use such representations): it can first and foremost be defined as a perception of the present as history. Taking that into consideration, the representation of the events in Kushner's dramaturgy in Germany, Berlin, from 1932 to 1933, must be read critically as a remark for the present.

Key-Words: Epic Theatre. Politics. History. Historical Materialism. American Dramaturgy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
TEATRO ÉPICO ALEGÓRICO	25
O TEATRO POLÍTICO EM MEIO À LEI DA OFERTA E DEMANDA.....	34
A EPICIZAÇÃO DA PERSPECTIVA DOS DERROTADOS	52
PACTOS FÁUSTICOS NUMA CHAVE PÓS-MODERNA.....	70
A REPRESENTAÇÃO DE AÇÃO E DE NOVOS AGRUPAMENTOS NA PÓS-MODERNIDADE	84
A UTOPIA E “O FIM DA HISTÓRIA”	104
ENTRE O PASSADO E O FUTURO.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta uma análise da peça *A Bright Room Called Day*, que lida com diversas questões históricas, temáticas, estéticas e políticas, além de suscitar polêmicas e críticas bastante desfavoráveis em razão de trazer ao palco a insinuação de que os Estados Unidos sob as administrações de Ronald Reagan e, posteriormente, de George Bush, se comparam com o regime ditatorial do Terceiro Reich¹, que governou a Alemanha entre 1933 e 1945. Com essa comparação, no entanto, a imagem construída da reação dos Estados Unidos ao nazismo ganha uma nova configuração. Segundo o historiador Howard Zinn (2003, p.407), os Estados Unidos da América reuniram seus aliados para a luta contra o regime fascista de Hitler, afirmando que não se tratava de uma guerra imperialista, mas de “uma guerra do povo”. Esse *slogan*, a guerra do povo, recebera um tratamento midiático, apoiado sem restrições por instituições como a Igreja, e até organizações mais radicais, mas todos contra “um inimigo de um mal indescritível”.

Esta pesquisa busca, tendo como objeto de pesquisa a peça *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner, analisar como nela se apresenta a discussão da representação da história, num viés político, a qual se revela, a meu ver, na relação dialética entre seu conteúdo e sua forma. Desse modo, procura-se entender se tal representação dentro de uma estética dita pós-moderna² se inscreve numa visão utópica ou distópica do mundo. Afinal de contas, pode um país com uma cultura ferozmente capitalista e dotado de uma indústria midiática do porte da dos Estados

¹ Este período tem seu início em 30 de janeiro de 1933, quando o ex-soldado de frente da Primeira Guerra Mundial, Adolf Hitler, se torna chanceler alemão, instaura um governo fascista que dizima mais de 6 milhões de judeus em seus campos de concentração e outros grupos pertencente às minorias como negros, gays (Cf. HOBBSAWM, 2013, pp. 13-8 e 43-4).

² (Cf. JAMESON, 1997, p. 30) A estética dita pós-moderna tem seu surgimento nos anos 1960 em resposta ao modernismo. Sua produção estética está ligada, de certo modo, à produção de mercadorias. Cria-se, assim, uma demanda de mercado com produtos que pareçam novidades. Jameson (1997, p. 31) ainda afirma “que a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo, nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.”

Unidos apresentar concretamente nichos de trabalho épico na dramaturgia e na encenação? Se sim, em que medida?

Em *A Bright Room Called Day* os acontecimentos são situados em Berlim, Alemanha, entre 1932 e 1933. Um grupo de amigos – alguns dos quais ativistas – discutem os eventos da queda da República de Weimar à subida de Hitler ao poder. A narração se desenvolve no apartamento de Agnes Eggling, uma atriz de meia-idade. Esse contexto de transição política alemã de ascensão do nazismo é transposto para o cenário estadunidense sob o governo Reagan (1981-1989), e essa associação é ainda mais motivada com as cenas de interrupção da personagem Zillah Katz – uma jovem judia, ativista com tendências *anarcopunk*³ – que ocorrem no Green Village⁴. Ela acredita que o presidente Ronald Reagan está se tornando muito parecido com Hitler e, em consequência, suas políticas republicanas conservadoras são equiparadas às do regime do Terceiro Reich.

A fim de entender melhor o contexto histórico em que as personagens kushnerianas estão inseridas, Lionel Richard (1988, pp. 33-63) nos leva a alguns anos antes dos acontecimentos representados na peça e nos ensina sobre o surgimento da República de Weimar: A cidade de Weimar costumava ser associada ao berço do classicismo de Goethe e Schiller, mas essa memória é logo obliterada quando a República de Weimar tem seu difícil começo em 11 de agosto de 1919.

³ Home (2004, p. 128) lembra-nos que o movimento *punk* foi fruto do inconformismo com o sistema. Pessoas identificadas com esse movimento disseminavam uma propaganda anarquista e, nessa época, eram comuns os trotes. Um dos episódios históricos mais conhecidos foi uma colagem de um suposto diálogo entre o presidente Ronald Reagan e a então primeira ministra Margaret Thatcher, em que eles conversavam sobre um ataque nuclear à ex-URSS. Esse trote foi recebido pela mídia como um furo de reportagem, o que mais tarde se descobriu falso; entretanto, isso deixou tanto a imprensa britânica quanto a americana em estado de alerta. É interessante observar que Kushner aproveita esse elemento histórico e o refuncionaliza na caracterização da personagem Zillah Katz. Ela também está inconformada com o sistema e produz propaganda antirreaganista através de colagens.

⁴ Green Village, ou Greenwich Village, ou simplesmente Village, é um dos bairros de Nova York que acolheram várias gerações de artistas, em especial do teatro. Jean Gould (1968, p. 42), falando da origem do grupo de dramaturgos do Provincetown Players e comentando sobre o bairro, diz que “os aluguéis eram mais baratos e os comerciantes mais amáveis para com os artistas que lutavam [para sobreviver] do que os outros [bairros] do resto da cidade.”

Nasce como uma resposta à Primeira Guerra Mundial, substituindo, por meio de acordos, um governo monárquico (de Guilherme II) por um regime parlamentarista. Entretanto, não se alteram significativamente as peças do jogo político. Para uma melhor compreensão do clima de instabilidade em que a eleição do presidente se sucedeu, o dia da votação é lembrado pelo uso de peças de artilharia leve colocadas em numerosos pontos da cidade, para certificar que a campanha eleitoral transcorreria sem incidentes graves. Weimar pôde ser entendida como a pílula amarga para o povo alemão. Eles a consideravam como uma imposição estrangeira, e o fato de a redação de sua Constituição ter sido feita por um judeu, Hugo Preuss, logo, tornou-a também judia. Pensamento esse que será usado mais tarde pelo Nazismo – e que acaba contribuindo para a subida ao poder de Adolf Hitler e, consequentemente, do Partido Nazista.

Tendo esse quadro acima em mente e a analogia entre o governo de Hitler e o de Reagan como base, procura-se em primeiro lugar detectar, através do objeto de estudo do presente trabalho, o modo como o autor do texto se relaciona com sua realidade histórica, ou seja, procura-se averiguar que tipos de conteúdos sociais, ou o que chamamos materiais constitutivos do texto dramático, ele acessa. Nesse sentido, o intuito é investigar como a história dos Estados Unidos está sendo engendrada na urdidura dessa dramaturgia. Além disso, em segundo lugar, procura-se identificar o modo como o dramaturgo dá conta de – ou quais estratégias usa para – tentar “conter” ou reprimir as contradições sociais que são negadas exatamente por serem intoleráveis ou impossíveis de serem pensadas. Como já observado, um dos expedientes estéticos usados na peça é o deslocamento físico e temporal dos conteúdos sociais da era Reagan, que foram, por esse procedimento, inseridos na Alemanha de 1932⁵. Reforça-se que essas estratégias

⁵ Leonel Richard (1988, pp. 114-5) observa que o terror já fora anunciado na República de Weimar, a partir da ascensão de Heinrich Brüning à chancelaria em março de 1930, pelas medidas autoritárias contra o movimento operário, pela falência das empresas e pela regressão social. Dos 4 milhões de jovens de 18 a 25 anos com que contava a Alemanha, mais de um quarto estava desempregado no final de 1931. Pode-se entender que a quebra da Bolsa de Valores dos americanos em outubro de 1929 trouxe uma onda que foi sentida com mais impacto dois anos depois. Em julho de 1932, os social-democratas perdiam 3% nas eleições legislativas em relação a 1930. Os comunistas ganhavam um pouco mais de

não são individuais mas, sim, socialmente negociadas ou impostas. Assim, acompanhando o raciocínio de Fredric Jameson (1992, p. 16), é possível ver que o texto dramático fora concebido como uma fala histórica dentro de um discurso maior, coletivo, e de uma determinada classe ou comunidade, que “é capaz de respeitar a especificidade e a diferença radical do passado sociocultural, revelando a solidariedade de suas polêmicas e paixões, de suas formas, estruturas, experiências e lutas para com as do presente.”

Também se pode pensar que o texto dramático faz relações entre elementos constitutivos da malha social disponível para o autor construir seu universo ficcional, de modo a manter o mínimo de inteligibilidade da leitura por ele proposta em relação à realidade do seu contexto de produção. Ele, por sua vez, poderá reorganizar tais elementos de uma forma não naturalizada, o que pode levar o leitor/espectador a um distanciamento, não no sentido de aliená-lo, mas no de mostrar que o mundo das aparências que afirma sobre si uma determinada naturalidade ou atemporalidade não passa de uma construção histórica com características próprias. Assim, ela permite ver o presente como unidade histórica.

Os anos 1980 e 1990

têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo, a exemplo de ideias que, nessas décadas, circularam nos meios acadêmicos e defenderam uma perspectiva de leitura do então presente sócio-histórico assentado no fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a crise [...] do Estado do Bem-estar Social, etc.⁶

É nesse cenário que surgem dramaturgos como Tony Kushner, interessado em montar peças épicas, e, sobretudo, em utilizar o teatro como ferramenta de engajamento político⁷, termo que ecoa na própria maneira como o autor concebe

1%. Os nazistas passavam de 18,3% para 37,3%, e seu partido se tornava o mais forte no Parlamento.

⁶ JAMESON, 1997, p. 27.

⁷ Há uma grande discussão sobre o termo engajamento versus alinhamento. Neste trabalho, usa-se engajamento como sinônimo de alinhamento. Para uma discussão mais aprofundada desses termos, veja: DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London, New

sua arte. Kushner ganhou notoriedade após escrever *Angels in America* – uma de suas peças épicas mais complexas em termos de recursos dramatúrgicos. Ao estudar as duas partes que compõem *Angels in America* em meu mestrado – sendo a primeira delas *Millennium Approaches*, e a segunda, *Perestroika* –, observei que a escrita da obra é épica por excelência, mas sua estética fica à mercê da indústria cultural por se aproximar demasiado das *sitcoms* norte-americanas numa chave humorística, o que pode proporcionar, em meu entendimento, uma diluição do material da peça que seria possivelmente nocivo à infraestrutura. Ainda assim, tal fato não diminui a importância dos temas mobilizados, como o tratamento da AIDS, o caso Rosenberg, o macartismo e tantos outros que expõem “as feridas abertas” da história dos Estados Unidos.

Ao analisarmos *Millennium Approaches* e *Perestroika* e observarmos o fato de ambas terem sido adaptadas para o canal de televisão a cabo HBO em forma de minissérie, concluímos que sua dramaturgia perde o *status* de arte revolucionária, que enfrentaria o sistema vigente, e se torna nada além de produtos a serviço da ideologia.

Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria importaria métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos standardizados. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção difusa exigiria, por força das coisas, organização e planificação da parte dos detentores. Os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: por isso seriam aceitos sem oposição. Na realidade, é por causa desse círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema torna-se cada vez mais impermeável. O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena. (ADORNO e HORKHEIMER, 2009, pp. 5-6)

York: Verso, 2010; e WILLIAMS, Raymond. “The writer: commitment and alignment”. In: *Marxism Today*, June 1980, pp. 22-25.

Tal fato, por vezes, compromete uma análise sócio-histórica das críticas apontadas em *Angels in America* e “flerta” com um universo da espetacularização e materiais comerciais de enlatados aos moldes estandardizados de programas humorísticos. Pode-se pensar até que as grandes tiradas humorísticas (frases inteligentes e engraçadas) dentro dessa dramaturgia estão bem próximas do produto desenvolvido para as famosas *sitcoms*⁸ norte-americanas. Essa tese tanto é defensável que, em 2003, em virtude da grande atenção midiática que a peça angariou para si, a primeira parte dela, *Millennium Approaches*, foi adaptada pela primeira vez para a televisão depois de cerca de 10 anos de sua primeira performance cênica. A versão televisiva foi roteirizada pelo próprio Tony Kushner numa superprodução cinematográfica, patrocinada pela HBO em formato de minissérie, contando com atores renomados, dentre os quais estão Meryl Streep, Al Pacino e Mary-Louise Parker. Já em *A Bright Room Called Day* há a possibilidade da relação de seu material artístico diante da indústria cultural e do consumo ser diferente, uma vez que essa dramaturgia antecede a escrita de *Angels in America*.

Como entender o surgimento e a popularidade, nesse tempo e espaço específicos, das peças de Tony Kushner, um dramaturgo formado em literatura inglesa e especializado em encenação pela Universidade de Nova Iorque e já muito bem reconhecido e respeitado antes mesmo de completar 30 anos de idade? Num momento em que o capitalismo tardio⁹ está em seu auge, a dramaturgia

⁸ *Sitcom* é uma abreviação em inglês para ‘comédia de situação’, já que muitas dessas séries abordam eventos simples do cotidiano. Mas o termo também se refere a um formato tradicional de gravação nos EUA, cujas origens remetem ao antepassado da televisão – o teatro. Basicamente, ele funciona como uma enorme peça teatral, mas filmada por câmeras e depois editada. Apenas recentemente se popularizaram comédias que fogem desse estilo, como *Modern Family* e *30 Rock*, que abusam, por exemplo, de locações ao ar livre. (NADALE, Marcel. “Como é gravada uma sitcom” In: “Mundo estranho”. Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/como-e-gravada-uma-sitcom/>>. Acesso em 30 set. 2017).

⁹ Jameson (1997, p. 29) explica que esse nome foi alcinado para designar as novidades (de um sistema) a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é “sociedade pós-industrial” (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares. Essas nomenclaturas cumprem um papel ideológico de não mais obedecer às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes.

kushneriana passa a ganhar seu espaço, ter um enorme sucesso de bilheteria e ter seu reconhecimento selado por premiações como o Pulitzer nos Estados Unidos. Não se pode perder de vista que tudo isso também se traduz numa considerável soma em dinheiro. Nas palavras do Nelson Pressley¹⁰ para *The Washington Post*, “Tony Kushner acertou sozinho na loteria com *Angels in America*”.

As peças de Tony Kushner trazem com frequência o debate acerca de questões sociais e históricas, bem como opiniões controversas ligadas ao debate sobre a ética, a orientação sexual, a manipulação e a política, tanto por suas personagens visivelmente de direita quanto pelas de esquerda ou por aquelas que apresentam um comportamento ambíguo – por vezes, politicamente descrente –, não apresentando qualquer indício de orientação realmente política. Kushner já foi tachado de “o melhor dramaturgo norte-americano desde Arthur Miller”¹¹ ou “um dramaturgo que não é tão político quanto se autointitula”¹². Para mim, Tony Kushner é um dramaturgo contemporâneo de extrema importância que dá forma criticamente a um conteúdo histórico em sua escrita, imprimindo na composição de suas personagens as mesmas problemáticas ideológicas cujo período pós-moderno produziu.

Para ser possível investigar conceitos-chave para o entendimento de Tony Kushner como figura emblemática de uma nova era do teatro político, levaremos em consideração os escritos de Bertolt Brecht. A obra deste dramaturgo, contista e poeta alemão, apesar de distante da produção de Tony Kushner – ao menos em termos estéticos e temporais –, deixou como legado uma consistente reflexão

¹⁰ PRESSLEY, Nelson. “Tony Kushner’s ‘Bright Room’: Liberal Use of Hyperbole”. In: *The Washington Post*. 25 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/04/24/AR2006042401844.html>>. Acesso em 20 set. 2017.

¹¹ BUHLE, Paul. “On ‘Lincoln’ and Lincoln”. 18 fev. 2013. In: *The Progressive*. Disponível em: <<http://www.progressive.org/on-lincoln-and-lincoln>>. Acesso em 27 nov. 2013.

Ideia ratificada no Brasil pela pesquisa de Vanessa Cianconi Vianna Nogueira. “Uma breve análise das cartas de Zillah Katz a Ronald Reagan em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner”. Disponível em: <http://www.uff.br/posletras/portugues/literatura/paineis/Vanessa_Cianconi_Vianna_Nogueira.htm>. Acesso em 04 mar. 2015.

¹² BLOOM, Harold. “Tony Kushner”. In: *Bloom’s period studies: modern American drama*. New York: Chelsea House Publications, 2005.

filosófica sobre a arte política, assim como os expedientes tão usados no teatro épico. Podemos afirmar que o autor de *Angels in America* não é brechtiano no sentido estrito do termo, tendo em vista que sua dramaturgia se enquadra no teatro épico alegórico, categoria na qual nos aprofundaremos no próximo capítulo. Seria injusto, porém, afirmar que Kushner faz uso de recursos épicos esvaziados de sentido político, pois sua escrita suscita questões de ordem social. Uma das possibilidades de interpretação de sua obra tem como ponto de partida a consideração a elementos concretos que se evidenciam no plano contingencial histórico e que dialogam com as tramas da dramaturgia kushneriana, de modo a desembocar, no ponto de chegada dessa mesma possibilidade interpretativa, em elementos abstratos como os conceitos de “classe social”, “História” ou “revolução”, os quais alguns estudiosos, como Francis Fukuyama (1992, p. 80), tendem a defender que são cada vez mais vazios de significado. Já que esse século “declarou” o fim do Marxismo e

[d]os diferentes tipos de regimes surgidos no curso da história da humanidade, desde monarquias e aristocracias até as teocracias religiosas e as ditaduras fascistas e comunistas deste século, a única forma de governo que sobreviveu intacta até o fim do século XX foi a democracia liberal. (FUKUYAMA, 1992, p. 80).

No entanto, tendo a discordar de tais tendências de esvaziamento desses conceitos, pois enquanto existir pessoas interessadas em combater a desigualdade social, teorias como o Marxismo se fazem necessárias.

De que forma *A Bright Room Called Day* discute esses conceitos? Como os críticos lidam com o fato de alguns teóricos afirmarem que esses conceitos estão vazios de significado? Existe alguma tentativa de compreender o projeto ideológico que argumenta que tais conceitos perderam sua força social? Um fator importante para entender esse projeto reside no fato de que as gerações mais recentes, distantes de experiências históricas de alternativas ao sistema, não carregam em sua memória uma possibilidade de mudança estrutural. Para entendermos essa questão e a forma como as peças lidam com a problemática, utilizaremos os escritos de Peter Szondi, principalmente a *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950* (2011),

que traz um estudo minucioso sobre as tentativas de solução na representação do drama moderno, e de Fredric Jameson, com ênfase nos livros *Brecht e A Questão do Método* (2013) e *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (1997), nos quais o crítico literário discute a questão da utilidade de Bertolt Brecht (método) nos dias de hoje e como seria possível entender a produção artística em meio ao que se convencionou chamar pós-modernidade.

É possível identificar que o atual momento histórico de crise do capital e de fortalecimento de uma noção enganosa de fragmentação política da classe trabalhadora é, sem dúvida, resultado de um construto ideológico que visa disseminar a crença de um possível fim do Marxismo, e de qualquer outra teoria que vá de encontro ao sistema vigente. Terry Eagleton (1997, p. 12) nos explica que,

A atual supressão do conceito de ideologia é, em certo aspecto, uma reciclagem da chamada época do “fim da ideologia”, que sucedeu a Segunda Guerra Mundial; mas, enquanto esse movimento podia ser explicado, pelo menos em parte, como uma reação traumatizada aos crimes do fascismo e do stalinismo, nenhuma fundamentação política escora a aversão contemporânea à crítica ideológica. Além disso, a escola do “fim da ideologia” era, claramente, uma criação da direita política, ao passo que nossa própria complacência “pós-ideológica” exhibe, com muita frequência, credenciais radicais. Se os teóricos do “fim da ideologia” consideravam toda ideologia inerentemente fechada, dogmática e inflexível, o pensamento pós-modernista, por sua vez, tende a encarar toda ideologia como teleológica, “totalitária” e fundamentada em argumentos metafísicos. Deturpado de modo assim grosseiro, o conceito de ideologia, obedientemente, acaba por se invalidar.

A fim de combater esse tipo de construto, a discussão de Walter Benjamin¹³ sobre a importância da memória é fundamental para a arte política. Nos últimos anos, após a crise financeira de 2008, a insatisfação com o capitalismo financeiro

¹³ A visão de história tipicamente benjaminiana pode ser encontrada em suas teses “Sobre o Conceito de História”, em que o pensador – fazendo uso da imagem alegórica do anjo da história que é arrastado para o futuro em meio a uma tempestade provinda do paraíso, mas luta para olhar para o passado – irá tecer uma teoria de que somos levados a validar a versão da história dos vencedores, mas que é preciso por meio do materialismo histórico analisar com distanciamento os bens culturais a partir da sua origem e perceber que são frutos de uma barbárie. (Cf. LÖWY, 2005, pp. 87-95)

aumentou, e os Estados Unidos, assim como muitos outros países, têm sido palco de manifestações massivas e frequentes, esse momento crítico da história é por alguns comparado à Depressão dos anos 1930¹⁴. Num momento em que existe a sensação de que as relações sociais precisam ser modificadas, mas não há um modelo alternativo concreto como referência, o artista político se encontra numa encruzilhada, e é incapaz de encontrar respostas diretas para o futuro. Portanto, o passado – e o contato com ele através da memória – é um lugar privilegiado para encontrar tais horizontes.

Em 13 de janeiro de 1991, David Richards, crítico teatral do jornal *New York Times*, publica uma resenha chamada “Tale of One City Set in Two Times: Both Fearful” (O Conto de uma Cidade Ambientado em Dois Tempos: Ambos Temerosos)¹⁵, em que classifica a peça *A Bright Room Called Day* como “uma bagunça perturbadora, ambiciosa em forma de peça”¹⁶ e que seu descontentamento seria menor se “as partes tivessem se encaixado melhor”¹⁷. No mesmo veículo de comunicação, Frank Rich, três dias antes da resenha acima ser publicada, faz sua avaliação da peça em sua resenha “Making History Repeat, Even Against Its Will” (Fazendo a História se Repetir, Mesmo Contra sua Vontade):

Talvez se o mundo não estivesse realmente à beira da guerra, “A Bright Room Called Day”, um novo drama estúpido baseado em fatos sobre um mundo à beira da guerra, não seria um competidor à frente em relação à maioria das peças enraivecidas de 1991. Mas, então, novamente, agora é hora para uma peça política em que o Nacional Socialismo do Terceiro Reich seja trivializado ao ser equacionado com a “nacional senilidade” da era Reagan? Ou em que o ultimato de George Bush ao Iraque, o escândalo contra o Irã

¹⁴ Nos Estados Unidos, essas manifestações estão diretamente ligadas à crise financeira de 2008. A população, em geral, protesta contra o pacote de ajuda financeira oferecido aos bancos e corporações (como é o caso do atual movimento *Occupy Wall-Street*, que vem se estendendo para dezenas de outras cidades); além disso, há protestos contra as medidas de ajuste propostas pelos governadores que prejudicaram os trabalhadores e seus sindicatos (como foi o caso do movimento de trabalhadores em Wisconsin no início de 2011). Cf. CHOMSKY, 2012, pp. 53-67.

¹⁵ RICHARDS, David. “Tale of one city set in two times: both fearful”. In: *New York Times*, 13/01/1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/01/13/theater/sunday-view-tale-of-one-city-set-in-two-times-both-fearful.html?pagewanted=2>>. Acesso em 10 ago. 2017.

¹⁶ “an ambitious, disturbing mess of a play” (Ibidem).

¹⁷ “the pieces had fit together better” (Ibidem)

e a política de AIDS do senhor Reagan são todos de modo frívolo amontoados juntos como uma descendência histórica do incêndio do Reichstag e Dachau? “A História se repete, primeiro como tragédia, depois como farsa,” aí se vai um dos muitos aforismos da noite. “A Bright Room Called Day” seria uma *sitcom* se fosse engraçada.¹⁸

Esses ataques ao conteúdo e, indiretamente, à forma da peça *A Bright Room Called Day* podem ser respondidos a partir do teste do tempo. Em minha última pesquisa sobre projetos e montagens dessa peça, por exemplo, foi encontrada uma curta temporada de 30 de setembro a 14 de outubro de 2017 em um teatro com capacidade de 340 lugares, chamado Flat Earth Theatre, em Watertown, Massachusetts, com ingressos a 50 dólares americanos¹⁹. Em seu folheto de divulgação, é interessante observar que a frase de abertura era a seguinte: “Estamos contentes em anunciar os amigos, comunistas, radicais e criaturas de outro mundo de *A Bright Room Called Day*, do vencedor do prêmio Pulitzer Tony Kushner. Juntem-se a nós no apartamento de Agnes neste inverno!”²⁰ Trata-se de algo curioso verificar que uma peça de teatro nos Estados Unidos tenha uma propaganda que deliberadamente chama atenção para seus personagens, “amigos, comunistas, radicais” num momento de crescente conservadorismo no cenário político.

¹⁸ Perhaps if the world were not actually on the brink of war, “A Bright Room Called Day”, a fatuous new drama about a world on the brink of war, would not be an early front-runner for the most infuriating play of 1991. But then again, is the time ever right for a political work in which the National Socialism of the Third Reich is trivialized by being equated with the “national senility” of the Reagan era? Or in which George Bush’s ultimatum to Iraq, the Iran-contra scandal and Mr. Reagan’s AIDS policy are all frivolously lumped together as historical progeny of the Reichstag fire and Dachau? “History repeats itself, first as tragedy, then as farce,” goes one of the evening’s many aphorisms. “A Bright Room Called Day” would be a sitcom if only it were any fun. (RICH, Frank. “Making History Repeat, Even Against Its Will”. In: *New York Times*. Jan. 8, 1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/01/08/theater/review-theater-making-history-repeat-even-against-its-will.html>>. Acesso em 16 ago. 2017, tradução minha)

¹⁹ FLAT EARTH THEATRE. “A Bright Room Called Day”, by Tony Kushner. Production. Disponível em: <<http://mailchi.mp/9a18510b54d6/brightroomcast>>. Acesso em 17 ago. 2017.

²⁰ “We are delighted to announce the friends, communists, radicals and otherworldly creatures in *A Bright Room Called Day* by the Pulitzer Prize – winning playwright Tony Kushner. Join us in Agnes’s apartment this autumn!” (Ibidem, tradução minha)

Numa outra curta temporada de 13 a 22 de outubro de 2016, a peça foi montada no Commonwealth Theatre Centre, em Kentucky, Estados Unidos. Hallie Dizdarevic, diretora do espetáculo, ao ser questionada pelo *Courier-Journal* a respeito da escolha dessa peça kushneriana para ser apresentada naquele momento, dá a seguinte resposta: “Como estávamos selecionando nossa temporada para 2016 e 2017, as eleições presidenciais estavam chegando ao fim de maneira alarmante e surpreendente. Mais e mais, parecia que – tanto para o melhor quanto para pior – esta era a peça perfeita para estes tempos conturbados.”²¹

Em relação aos estudos realizados no Brasil sobre a dramaturgia de Tony Kushner, encontra-se a tese de doutorado de Vanessa Cianconi Vianna Nogueira defendida em 2013; nela, a autora argumenta que as máscaras da tragédia norte-americana estão personificadas nas personagens Roy Cohn, Harper e o Anjo; há também dois artigos da pesquisadora, um dos quais chamado “‘*A Bright Room Called Day*’, de Tony Kushner: uma lição sobre a memória para não ser esquecida”, em que se discute “a íntima ligação entre o passado e o presente e o fato de esta conexão não poder ser mais ignorada”; e outro que se intitula “Uma breve análise das cartas de Zillah Katz a Ronald Reagan em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner”. Segundo Nogueira, a peça é quase um sinal de incêndio, como uma forma de entender o presente usando o passado como exemplo para evitar o que é iminente [...].²² Integrando ainda a lista de estudos da dramaturgia kushneriana, a dissertação de mestrado de Roberto Gonçalves Ramalho tem como objetivo discutir por que indivíduos homoeroticamente inclinados são socialmente interpretados como “monstros”; a dissertação “Desmanchando preconceitos: a AIDS e a estética

²¹ KRAMER, Elizabeth. “Local plays add drama to the election season”. In: *Courier-Journal*. 7 out. 2016. Disponível em: <<http://www.courier-journal.com/story/entertainment/theater/2016/10/07/local-plays-add-drama-election-season/90709036/>>. Acesso em 26 ago. 2017.

²² NOGUEIRA, Vanessa. “‘*A Bright Room Called Day*’, de Tony Kushner: Uma lição sobre a memória para não ser esquecida.” In: *Revista Acadêmica do Instituto de Humanidades*. Rio de Janeiro: Universidade Unigranrio. V. 15, n. 41 (2016). Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/4291>>. Acesso em 17 ago. 2017.

da mancha nas peças *Angels in America*, o Homem e a mancha e a Mancha roxa”, de Cláudio Luis Serra Martins, é empregado um olhar a partir da literatura *queer*. Por último, à fortuna crítica brasileira sobre a produção kushneriana se integra a minha dissertação de mestrado “Análise dos recursos épicos em *Angels in America*, de Tony Kushner (Part I, ‘Millennium Approaches’ e Part II, ‘Perestroika’)”, defendida em 2014, em que se evidenciam e problematizam criticamente os recursos épicos no arcabouço formal da peça e, por meio dessa análise, define-se qual é o tratamento dado ao épico neste que é um marco da dramaturgia kushneriana.

Todos esses estudos mencionados (com exceção da minha dissertação de mestrado) trabalham as temáticas suscitadas nas peças, mas não dão ênfase à sua forma. Isso nos abre margem a um território fértil que pode ser mais bem explorado no que diz respeito aos aspectos formais do teatro épico kushneriano e ao tratamento dado na representação da história. Além disso, mais especificamente no caso de *A Bright Room Called Day*, como a história é ambientada no período pré-terceiro Reich, há uma tendência dos pesquisadores escreverem seus artigos e teses com um olhar para a possível explicação da origem da maldade humana, o que não é algo inválido, mas dicotomiza e simplifica as ações do homem num estamento maniqueísta à la “mocinho e bandido”.

O breve preâmbulo de montagens da peça acima serve para entendermos como essa dramaturgia tem sido interpretada, mas tal conjunto de produções não faz parte do enfoque central deste trabalho. Nesse sentido, esta tese busca analisar o material dramático de *A Bright Room Called Day*. Para tanto, será usada a sexta impressão da peça, de fevereiro de 2010, baseada na primeira edição, a qual teve seu lançamento em setembro de 1994. A fim de tornar esta pesquisa acessível a um grande público, serão traduzidos para o português todos os excertos mencionados na análise, os quais serão transcritos, em notas de rodapé, no original em inglês para fins didáticos e para proporcionar aos interessados a possibilidade do cotejo das passagens traduzidas com as passagens originais.

Com a finalidade de analisar a peça, este trabalho foi dividido em sete capítulos: o primeiro, “Teatro épico alegórico”, define a dramaturgia utilizada por

Tony Kushner a partir dos escritos de Fredric Jameson em *Brecht e a Questão do Método*. O segundo, “O teatro político em meio à lei da oferta e demanda”, tratará da questão da realização de um teatro político num contexto em que a arte em geral segue a lógica do mercado. No terceiro capítulo, “A epicização da perspectiva dos derrotados”, tendo como base os escritos de três importantes historiadores – Sean Purdy, Eric Hobsbawm e Howard Zinn –, observa-se como a narração desse grupo de intelectuais dá sua própria versão da história alemã entre os anos de 1932 a 1933, e, concomitantemente, aponta para os problemas dos Estados Unidos nas administrações de Reagan e de Bush. O quarto capítulo, “Pactos fáusticos numa chave pós-moderna”, por seu turno, trabalhará o modo como a dramaturgia kushneriana refuncionaliza a mitologia de Fausto. Essa personagem que a História registra como real, mas que a tradição alemã mitificou, imbuindo-lhe novos significados, recebeu diversas versões. Entre elas, a história mais conhecida nos tempos atuais é *Fausto*, de Johann Wolfgang Goethe. Interessante observar que, assim como Fausto, nossas personagens kushnerianas ficam tentadas a satisfazer desejos individuais e não coletivos. O quinto, “A representação de ação e de novos agrupamentos na pós-modernidade”, explica as novas formações de grupos no período dito pós-moderno que operam de forma idiossincrática, rejeitando a noção de classe trabalhadora. O sexto, “As utopias e ‘o fim da história’”, tem como enfoque a análise da relação estética que se estabelece entre conteúdo e forma da peça e que aponta para imbricações históricas que se revelam nesses aspectos. Finalmente, o último capítulo, “Entre o passado e o futuro”, analisa a representação do passado em *A Bright Room Called Day* como uma forma de aviso para que certos acontecimentos não se repitam.

TEATRO ÉPICO ALEGÓRICO

[No teatro épico,] a ação é objeto do que o palco narra, e este com ela se relaciona como o narrador épico com seu objeto: da contraposição de ambos é que primeiro resulta a totalidade da obra. O espectador, igualmente, não é deixado fora do jogo cênico, nem é arrastado para dentro dele (“iludido”) de modo a deixar de ser espectador – ele é posto, como tal, diante da ação em processo, que lhe é oferecida como objeto de consideração. Porque a ação não é mais sozinha o que faz a obra, ela não pode mais transformar o tempo da apresentação teatral numa sequência absoluta de presentes.

Peter Szondi.

Teoria do Drama Moderno [1880-1950]. 2011, p. 117.

Escrita na técnica de narração da representação histórica, *A Bright Room Called Day* é por excelência uma peça épica alegórica. Tal afirmação é baseada na análise dos elementos formais presentes na obra. Tais expedientes fazem parte do arcabouço constitutivo da peça, e não devem ser tomados como um possível receituário deixado por Bertolt Brecht para se fazer um teatro épico, mas como um experimento legítimo de revelação do sistema opressor capitalista, que contém em si todos os possíveis problemas identificados em nossa análise como resultado de sua escrita, realizada num “estágio em que se encontra hoje o capitalismo”²³. Observamos, na dramaturgia, o uso de quebra da quarta parede²⁴ quando as personagens se dirigem diretamente ao espectador, o que nos lembra que estamos diante de uma representação teatral. Além disso, o uso da projeção de *slides* que contam um pouco da história e do avanço do Terceiro Reich, trabalha um elemento exterior à peça, e ao mesmo tempo reforça a epicização na base dos

²³ COSTA, Iná Camargo. “Dialética em Brecht”. In: JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 7.

²⁴ De acordo com Rosenfeld (2011, p. 104), “o teatro não receia confessar que é teatro, disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito.”

acontecimentos no arcabouço formal. Outro expediente interessante é a interrupção dos acontecimentos, que se passam, em sua maior parte, no apartamento de Agnes; de repente, o espectador é levado ao *Green Village*, em Nova Iorque, e passa a escutar a personagem Zillah, que enfatiza as semelhanças entre os governos de Adolf Hitler e de Ronald Reagan. Esses saltos temporais episódicos, que avançam o tempo da peça em meses, anos e até décadas, em vez de propiciar a concentração de uma ação única e encadeada, não permite a edificação de um clímax, o que implica no fato de que a tensão da obra está voltada para o andamento dos acontecimentos, e não a um possível desenlace.²⁵

A peça é dividida em duas partes, nas quais 25 cenas e 14 interrupções são distribuídas de forma assimétrica. Essa distribuição promove a apresentação de saltos temporais e ocorrências provocativas que incomodaram os críticos de primeira hora. A nomeação das cenas serve como recurso introdutório da situação que está por vir, ou para criar uma leve ironia. Esse recurso pode até mesmo servir para estabelecer uma analogia, a fim de historicizar, contextualizar ou provocar o riso no espectador, ou levá-lo ao distanciamento, pois muitos dos títulos das cenas são primeiramente apresentados em alemão. A tabela a seguir ilustra a divisão assimétrica das cenas de *A Bright Room Called Day*, além de apresentar de modo visual os saltos temporais entre elas, com a exposição da data em que cada uma ocorre. À medida que a análise das cenas for desenvolvida, seus respectivos nomes serão traduzidos para melhor compreensão do leitor.

Part I	Part II
Prologue – Evening Meal in A Windstorm January 1, 1932	Fourth Interruption – Memories of You
Scene 1 – Love Scene with Lemon May 30, 1932	Scene 14 – Der Mensch ist Nicht Gut – Sondern Ein Vieh! (Man isn't Good – He's disgusting) February 17, 1933
Scene 2 – All Day In the Rain	Fifth Interruption – Night Bats

²⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 116.

May 30, 1932	
First Interruption – The Small Voice	Scene 15 – Further Demonological
(Letter to the President)	Explorations
	February 17, 1933
Scene 3 – Late Night Struggles On	Scene 16 – Keep You Keep You I am
Towards Dawn	Gone Oh Keep you In My Memory
May 30, 1932	March 5, 1933
Scene 3 A – Die Alte (The Old One)	Scene 17 – Hic Domus Dei Est Et Portae
May 30, 1932	Coelis (This is the House of God, and These are
	the Gates of Heaven)
	March 12, 1933
Scene 4 – Cold And Brutal But Exact	Sixth Interruption – From the Book
And True	
June 2, 1932	
Scene 5 – Fingerspitzengefühl	Scene 18 – Berliner Schnause (Berlin Lip)
(Fingertip Feeling)	March 15, 1933
July 21, 1932	
Scene 5 A – It Takes Three Invitations	Seventh Interruption – Epitaph
Scene 6 – Demonology	Scene 19 – Der Wildgewordene
September 12, 1932	Kleinbürger
	(The Petit-Bourgeois Run Amok)
	May 1, 1933
Scene 7 – Scenes From the Life: First Part	Scene 20 – An Acid Morning Light
November 6, 1932	May 2, 1933
Scene 7 – Scenes From the Life: Second	Scene 22 – Love Scene Without...
Part	May 2, 1933
November 6, 1932	
Scene 8 – Ich Habe Eine Neue Giftsuppe	Scene 22 – Hands
Gekocht	May 3, 1933
(I Made A New Poison Soup)	
November 6, 1932	

Second Interruption – The Politics of Paranoia	Scene 23 – Revelations And Farewells June 22, 1933
Scene 9 – Love Scene Without Lemon December 4, 1932	Scene 24 – All That Was Fat And Bright Is Perished From You
Scene 10 – The Rent January 1, 1933	Eighth Interruption – Lullaby
Scene 11 – Oranges	Scene 25 – The Green Front
Scene 12 – Furcht Und Elend (Fear And Misery) January 30, 1933	Epilogue Appendix
Third Interruption – German Lessons Scene 13 – Welcome January 30, 1933	Prologue – Evening Meal In A Windstorm First Interruption – Berlin 1990 – Hysteria Second Interruption – Berlin 1990 – History Third Interruption – The Politics of Paranoia Fourth Interruption – Berlin 1990 – Night Bats Fifth Interruption – Berlin 1990 – Vergiss es Vergieb! (Forgive me, Forget!) Sixth Interruption – Berlin 1990 – Treffpunkt (Turning Point) Seventh Interruption – Berlin 1990 – Lullaby

Observa-se que essa dramaturgia não abre mão da tríade de Cícero (emocionar, divertir e ensinar), pois, de tempos em tempos durante o desenrolar

dos eventos da peça, observam-se momentos que podem levar o espectador às lágrimas – por exemplo, quando assistimos ao relato de Die Alte sobre como os prisioneiros do regime nazista eram lançados numa vala comum sem qualquer dignidade, ou mesmo quando testemunhamos o fim solitário da personagem Agnes. Outros momentos podem levar o espectador ao riso, como a cena em que Paulinka começa a gritar histericamente por perder seu psicanalista. A comicidade, considerada um dos grandes expedientes de distanciamento, suspende a seriedade de uma situação tensa e provisoriamente leva o espectador a um momento de descontração para que ele se volte ao acontecimento principal da cena com um olhar mais atento e menos envolvido com a tensão motivada por ela. Além disso, a dramaturgia desafia o conhecimento do espectador ao fazer uso de *pastiche* (ou colagem)²⁶, ao expô-lo à citação direta das peças *Fausto – uma tragédia* – Parte I (1808) e Parte II (1826), de Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832], escritas em forma de poema, que abrangem “em seu interior três mil anos de história humana”, segundo Thomas Mann. Em *A Bright Room Called Day*, o espectador é introduzido à personagem *Herr Swetts*²⁷ (o próprio diabo), mostrando a aproximação da literatura clássica à literatura popular, num nítido rebaixamento pós-moderno da obra de Goethe, o que exploraremos com maior profundidade no capítulo “Pactos Fáusticos Numa Chave Pós-moderna”. De qualquer forma, a peça desafia o espectador a refletir sobre questões que ele provavelmente nunca havia considerado.

²⁶ O *pastiche*, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento ainda existe uma saudável normalidade linguística. (JAMESON, 1997, p. 44) De certa forma, o uso do *pastiche* acaba transgredindo a divisão tradicional entre o clássico e o popular na arte.

²⁷ Assim como na obra original, em que nomes próprios ou pronomes de tratamento como “*Herr*” foram mantidos em alemão em vez de serem traduzidos para o inglês, optamos por mantê-los em alemão na tradução dos excertos para o português. O mesmo vale para o nome da personagem “Die Alte” (“a Velha” ou “a Anciã”).

Ao somar esses expedientes épicos ao arcabouço formal de *A Bright Room Called Day*, Kushner desenvolve a peça com maestria numa forma alegórica que consiste em

retirar de uma dada representação a sua autossuficiência de significação. Essa retirada pode se caracterizar por uma insuficiência radical da própria representação: lacunas, emblemas enigmáticos e congêneres; mas, com mais frequência, particularmente nos tempos modernos, ela toma a forma de uma pequena cunha ou janela em uma representação que pode continuar a ter seu próprio sentido e parecer coerente. (JAMESON, 2013, p. 170)

Nesse sentido, a peça põe a ascensão do Terceiro Reich em sua base de discussão, mas sem deslocar seu foco principal do debate acerca da política norte-americana conservadora nos anos de 1980 e o modo de vida nos Estados Unidos. Obviamente,

[o] teatro é mais uma vez um espaço privilegiado para mecanismos alegóricos, visto que deve sempre existir uma pergunta sobre a autossuficiência de suas representações não importam a pompa e o encanto de suas aparências, não importa o grau em que aparentam autossuficiência, há sempre a sugestão e a desconfiança de operações miméticas, a percepção reprovadora de que esses espetáculos também imitam, e, portanto, simbolizam alguma outra coisa. (JAMESON, 2013, p. 170)

Kushner, ao escolher situar os acontecimentos da Alemanha de 1932 no período que cobre alguns meses antes de Hitler subir ao poder, procura mostrar ao espectador norte-americano o quão devastadora a política republicana foi para a história. A partir disso, a provocação em cada cena da dramaturgia é garantida. Evidentemente, ela pode ser interpretada como trágica, mas deve ser lida também como cômica, pois sua base humorística tem a finalidade de tornar mais palatável a analogia estabelecida. Para fins de exemplo, no período nazista, a situação da população que não era considerada ariana iria piorar. Cenas que apresentam perseguições a militantes ou indivíduos que não seguiam o padrão estabelecido pela Alemanha nazista estão presentes em toda a peça. A proposição feita, então, é a de que a situação da população que não se enquadrava no “estilo de vida norte-

americano” durante o período reaganista estaria fadada a perseguições similares e, quem sabe, até mesmo ao “extermínio” – a título de exemplo, podemos mencionar a comunidade gay, que, especialmente neste momento da história, sofria com o vírus da AIDS. Enquanto o governo se negava a reconhecer publicamente que a epidemia do vírus HIV era um problema de saúde pública, um número considerável de pacientes veio a óbito por não ter recebido o devido atendimento médico.

Por vezes, a dramaturgia menciona diretamente personagens históricas envolvidas no cenário descrito acima, como é o caso de Jesse Helms, senador republicano da extrema direita norte-americana que dedicou parte de seu tempo na política a vetar qualquer verba pública que fosse empregada na pesquisa da cura do vírus da AIDS. A tessitura de *A Bright Room Called Day* nos apresenta diversas facetas de um governo extremamente conservador e reacionário. Jameson (2013, p. 170) nos alerta que:

Mesmo que essa representação corresponda ao que geralmente se considera realista, uma distância alegórica, mesmo muito sutil, se abre no interior da obra: uma quebra pela qual todos os tipos de significado podem progressivamente penetrar. A alegoria é, portanto, uma ferida às avessas, uma ferida no texto; pode ser estancada ou controlada (particularmente por uma vigilante estética realista), mas jamais inteiramente eliminada como possibilidade.

A fim de evitar que sua representação da História norte-americana fosse interpretada como qualquer outra coisa, Kushner põe em cena uma personagem contemporânea à escritura da peça – Zillah Katz –, que em determinada cena faz grafites nos muros da cidade de Nova Iorque com os dizeres: “REAGAN IGUAL A HITLER! RESISTA! NÃO SE ESQUEÇA, WEIMAR TINHA UMA CONSTITUIÇÃO TAMBÉM!”.

Nesse sentido, Jameson (2013, pp. 170-1) pontua que uma

peça histórica é particularmente alegórica e antialegórica ao mesmo tempo, pois evidentemente pressupõe uma realidade e um referente histórico fora dela mesma, dos quais ela se reivindica, com insistência mais ou menos sutil, a iluminação e, por conseguinte, a representação interpretativa: ao mesmo tempo o simples fato histórico parece enquadrar este círculo e encerrar o processo,

sugerindo que, se a representação minimamente representa alguma outra coisa, isto é, o evento histórico real, então tudo o que ela significa é isso e nada mais deve ser acrescentado a título de interpretações suplementares.

Mas se *A Bright Room Called Day* for reduzida a uma simples crítica a Ronald Reagan, perdem-se todas as demais críticas ao sistema em si e à forma como a população em geral se tornou apática em relação à vida política. Por essa razão, “deve-se também perguntar sobre a gratuidade de qualquer representação histórica: por que agora? Qual o propósito de exhibir esse episódio histórico em particular entre tantos inumeráveis relatos do passado?”²⁸ A resposta a essa pergunta é mais complexa do que aparenta ser, pois envolve, em primeiro plano, observar que estamos num momento em que se acredita que não há alternativas possíveis ao sistema vigente. Além disso, estamos diante de um momento em que a classe trabalhadora foi levada a acreditar que o problema que seu semelhante enfrenta não lhe diz respeito, e de governos que fomentam sumariamente a desigualdade de seus cidadãos porque estes são diferentes em termos raciais, econômicos, de gênero e de orientação sexual. Esses parecem ser motivos suficientes para que haja representações históricas como a de Kushner, e um despertar de consciência para todo o trabalho que há de ser feito, pois, como afirma Rosenfeld (2009, pp. 303-4):

É ingênuo perguntar se, depois de ver uma peça teatral, pode transformar-se a opinião solidamente estabelecida de uma pessoa. Seria necessária uma pesquisa muito séria para verificar isso, seria preciso ver o que o espectador pensava até então e acompanhá-lo um pouco depois. Nos Estados Unidos estão sendo feitas pesquisas análogas, atualmente, a respeito de cinema; verificou-se que depois de semanas vendo filmes sobre um assunto determinado a opinião do espectador se modifica. Uma criatura que tem pontos de vista sólidos dificilmente se transformará por obra de uma peça teatral. Seria mais viável, naturalmente, se se tratasse de jovens ou de alguém cujas tendências se harmonizassem com a predisposição da peça.

²⁸ Ibidem.

Numa dramaturgia épica, um dos principais objetivos é fazer o espectador pensar em possibilidades que ele nunca havia considerado. Nesse sentido, em *A Bright Room Called Day*, somos confrontados com personagens que estão vivendo a transição histórica de um sistema democrático para um fascista. Todos os acontecimentos narrados servem como base para as analogias propostas pelo material dramaturgicamente. Uma das muitas leituras a que o leitor ou espectador da obra pode chegar leva à reflexão sobre quão tênues e frágeis os direitos básicos à vida e à liberdade podem ser. É possível entender que a peça serve como uma espécie de aviso ao espectador.

A ênfase que está no bojo dessa dramaturgia pode ser a deteriorização das relações sociais, a apatia e a convivência da sociedade com injustiças sociais direcionadas a certos grupos. Talvez ela esteja no questionar “o Fim da História ou das Ideologias”. Em muitos pontos, a dramaturgia kushneriana parece acentuar “um sintoma dessa percepção pós-moderna ideologicamente construída a partir da falência de movimentos políticos em massa: não acreditando mais em mobilizações sociais, a aposta parece ser feita *na ação individual* ou *na ação de movimentos minoritários*.”²⁹

É interessante observar que esse tipo de espetáculo político, encenado nos Estados Unidos da América, tem de lidar obrigatoriamente com o custo de sua montagem. Nesse sentido, ele precisa tanto entreter quanto ter retorno financeiro. A fim de entender essa questão, o próximo capítulo discutirá a realização de um teatro político em meio de um dos maiores defensores do capitalismo.

²⁹ DEUS, Márcio. *Análise de Recursos Épicos em Angels in America (Part I – “Millennium Approaches” e Part II – “Perestroika”)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação de Maria Silvia Betti, São Paulo: USP, 2013, p. 34. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-06112014-105506/pt-br.php>>. Acesso em 02 jan. 2017.

O TEATRO POLÍTICO EM MEIO À LEI DA OFERTA E DEMANDA

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, ainda não caiu o seu pano. [...] Sua meta é a apresentação de novas formas, pois a história da arte não é determinada por ideias, mas pelo seu vir-a-ser formal.

Peter Szondi.
Teoria do Drama Moderno [1880-1950]. 2011, p. 183.

Com uma das maiores economias capitalistas desde o século XX e uma indústria cultural e midiática sem precedentes, os Estados Unidos se tornaram uma superpotência, mas para chegar a esse patamar o preço que se paga não é barato: inúmeros problemas sociais são gerados e uma grande desigualdade entre ricos e pobres se acentua. Como resposta, a arte, em especial a arte política, reage a mudanças sociais injustas, adaptando sua forma para servir de alerta aos incautos.

Nesse sentido, o conjunto da produção dramatúrgica norte-americana não é indiferente a esse cenário. Em *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*, Peter Szondi analisa as “tentativas de salvamento” do drama. Seu estudo aponta para respostas encontradas por dramaturgos como alternativas em relação à forma da peça diante de diferentes impasses sociais e econômicos em que as “peças bem-feitas” e o drama burguês não mais davam conta.

Eugene O'Neill [1888-1953] foi um dos pioneiros na dramaturgia estadunidense a dar um enorme passo para a mudança desse teatro ao escrever *The Emperor Jones* em 1920. Essa peça retrata como personagem principal um negro chamado Brutus Jones, que trabalha numa das mais bem-sucedidas empresas ferroviárias – Pullman – e acaba assassinando um homem durante um jogo de dados, o que acarreta em sua prisão. Consegue escapar dela e vai parar numa ilha no Caribe, onde ele se estabelece como imperador. Posteriormente ele acaba sendo perseguido pelos nativos da ilha e, em sua fuga pela floresta, ele se depara com seus “demônios” pessoais que se materializam numa chave

expressionista.³⁰ Quando a crítica americana conservadora considera esse um trabalho experimental, tal repertório teatral estadunidense acaba por ser infelizmente relegado a um papel secundário na biografia de O'Neill.³¹ Interessante observar que obras posteriores – que traziam potencial conteúdo que de certa forma vai de encontro ao sistema – de outros grandes dramaturgos, como Clifford Odets, Lillian Hellman, Tennessee Williams, que deveriam receber grande atenção, são também reduzidas a esse tipo de classificação.³²

Eric Bentley (1969, p. 154) pergunta retoricamente se todos os artistas são engajados. Segundo ele, todos os artistas sérios o são; mas ele se refere a um tipo de Engajamento com o E maiúsculo. Trata-se, nesse caso, de um Engajamento político. Não é posto em discussão se o artista tem um ponto de vista político, mas se esse viés político faz parte integrante de sua obra.

Retomando as concepções de alguns tradutores de Sartre, Bentley explica que a palavra francesa *engagement* traz em seu bojo duas concepções: a primeira, a de que estamos imersos na política; e a segunda, a de que, ao tomarmos um posicionamento, aderimos às consequências de certa posição política. Pode-se, então, entender que, segundo essa última concepção, adotar uma perspectiva política implica em assumir uma causa política. Nesse sentido, podemos concluir que todos os autores tomam uma posição política por meio de sua produção artística. Assim, até a posição política “isenta” ou “neutra” não escapa a essa premissa, de modo que a postura do não posicionamento, por parte de um artista, em circunstâncias políticas relevantes, como um crime político de seus líderes e correligionários, não

³⁰ O'Neill escreve outras peças que são chamadas de “peças do mar” e que tratam principalmente da situação de imigrantes nos Estados Unidos.

³¹ Para um estudo mais aprofundado sobre a obra de O'Neill, veja BETTI, Maria Sílvia. *Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil : Três Estudos*. São Paulo: Cia.Fagulha, 2017.

³² Ver COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

o livra de consequências políticas. Nesse sentido, discute-se também que a não tomada de posição é um ato político em si, como já dizia Antonio Gramsci³³:

Odeio os indiferentes. Como Friedrich Hebbel³⁴ acredito que “viver significa tomar partido”. Não podem existir os apenas homens, estranhos à cidade. Quem verdadeiramente vive não pode deixar de ser cidadão, e partidário. Indiferença é abulia, parasitismo, covardia, não é vida. Por isso odeio os indiferentes. A indiferença é o peso morto da história. [...] A indiferença atua poderosamente na história. Atua passivamente, mas atua. É a fatalidade; e aquilo com que não se pode contar; é aquilo que confunde os programas, que destrói os planos mesmo os mais bem construídos; é a matéria bruta que se revolta contra a inteligência e a sufoca. [...] A fatalidade, que parece dominar a história, não é mais do que a aparência ilusória desta indiferença, deste absenteísmo. [...] Odeio os indiferentes também, porque me provocam tédio as suas lamúrias de eternos inocentes. [...] Vivo, sou militante. Por isso, odeio quem não toma partido. Odeio os indiferentes.

Levando esse pensamento em consideração, decorre a constatação de que aqueles que não tomam partido já optaram pelo lado do mais forte. Assim como Bentley (1966, p. 155) ressalta, “eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para o melhor.”

Um dos caminhos mais prováveis que o teatro segue para estabelecer esse diálogo e posicionamento políticos diante do público está no teatro épico, que se torna mundialmente famoso através das peças do dramaturgo Bertolt Brecht. Embora ele não seja o único responsável pela elaboração estética do teatro épico – havendo outros, como Erwin Piscator, Vsevolod Emilevitch Meyerhold, Thornton Wilder, Elmer Rice –, Brecht parece ser o nome mais lembrado como expoente dessa proposta artística. Ao observarmos seu trabalho, entende-se que a estética

³³ GRAMSCI, Antonio. “Os indiferentes”. *La Città Futura*. 11 fev. 1917. In: *Convite à Leitura de Gramsci*. Trad. Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/gramsci/1917/02/11.htm>>. Acesso em 01 jun. 2017.

³⁴ Christian Friedrich Hebbel [1813-1863] foi um escritor e dramaturgo alemão. Entre suas obras mais conhecidas está a versão da lenda alma de *Os Nibelungos*. (“Christian Friedrich Hebbel: Leben und Werk”. In: *Projekt Gutenberg-DE*. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/autor/christian-friedrich-hebbel-250>>. Acesso em 30 set. 2017)

brechtiana está intrinsecamente associada a uma forma de pensar o mundo num viés político. A política, decerto, veio por conta de seu contexto histórico.

É preciso levar em consideração que sua obra está diretamente ligada a seu tempo. Isso quer dizer que, não importando a escolha do artista, conforme explica Antonio Candido (2007, p. 429), a obra apresentará: “[...] a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida.”

Dito isso, a obra de Brecht tem “aproximadamente trinta anos que nem sempre seguem uma linha coerente. Chamava suas peças de “experimentos”, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de ‘experimentos sociológicos’”³⁵. Anatol Rosenfeld (1993, p. 318) nos lembra que:

Em *Tambores na Noite* (1922), Brecht apresenta o drama do soldado alemão que retorna da guerra, participa da revolução de 1918-1919 e acaba traindo-a em favor da “boa vida” com a noiva que o abandonara e que o seduz de novo. “Sou um porco” [confessa o “herói”] “e o porco vai para casa”. Já se nota, nessa peça, a ironia característica de Brecht e seu pendor pela caricatura. Também certos recursos de distanciamento já são usados.

“Brecht [foi] muito mais homem da prática teatral do que escritor de gabinete”, como enfatiza Rosenfeld (1977, p. 150). Por isso, estava sempre disposto a renovar sua prática a fim de obter o melhor efeito. Sua incansável busca por um teatro científico – também alcunhado de teatro experimental, por motivos bem diferentes daqueles usados pela crítica estadunidense com a finalidade de menosprezar sua importância –, que fornecesse um espetáculo anti-ilusionista, mas que mesmo assim fosse agradável, e evocasse uma atitude não passiva do público diante de temas como a miséria, a corrupção, a luta de classes. Sua necessidade de reinvenção para a obtenção da suspensão da tão conhecida “hipnose teatral” foi alcançada através de vários expedientes épicos, mas é interessante lembrarmos

³⁵ ROSENFELD, 2011, p. 145.

que Brecht revolucionou a forma teatral, pois observa que o conteúdo sobre o qual ele queria discutir não cabia mais naquela antiga fórmula teatral. Afinal,

em períodos de confusão e incerteza, a virada para a estética (de qualquer espécie) fica mais pronunciada. Como fases de compressão do tempo-espço são disruptivas, podemos esperar que a virada para a estética e para forças da cultura, tanto como explicações quanto como *loci* da luta ativa, seja particularmente aguda nesses momentos. Sendo típico das crises de superacumulação catalisar a busca de soluções temporais e espaciais que criam, por sua vez, um sentido avassalador de compressão do tempo-espço, também podemos esperar que as crises de superacumulação sejam seguidas por fortes movimentos estéticos. (HARVEY, 2014, p. 293)

A virada estética que Brecht se propôs a buscar diante dos impasses de seu tempo nunca chegou a ter um produto final, uma vez que o autor de *Mãe Coragem* se manteve sempre disposto a experimentar expedientes que levassem o espectador a analisar criticamente o material dramático que lhe era apresentado. Para uma melhor compreensão desse método, em seu diário, Brecht registra em 31 de janeiro de 1940 seu modo de entender o fazer artístico por meio de uma estética teatral que suscite um pensar dialético.

O pensar dialético corresponde a uma sociedade diferenciada com poderosas forças produtivas que se desenvolvem rapidamente, de forma catastrófica, em meio a guerras e revoluções. A luta de classes intensificada, a legalidade da concorrência, a exploração irrestrita, a acumulação da miséria mediante a acumulação do capital, tudo isso significa que a dialética se torna cada vez mais o único auxílio possível à orientação. (BRECHT, 2002, p. 60)

Em *O Inconsciente Político* (1992, p. 18), Fredric Jameson nos mostra que todo texto é político, já que nada existe que não seja histórico e social. A dramaturgia não é exceção. É possível dizer que a estética teatral lida com a tensão dialética de privilegiar e ocultar questões políticas. Se considerarmos o termo “teatro político” como algo mais específico – que englobe produções que encaram a arte como um instrumento de formação e engajamento político, bem como de intervenção social –, veremos que esse tipo de produção tem encontrado impasses políticos e estéticos, em especial no final do século XX e início do século XXI.

Politicamente, as últimas décadas foram palco de diversas crises que tiveram como última consequência o surgimento controvertido do discurso do “fim da História”³⁶ e da assim considerada vitória final do capitalismo sobre qualquer outra alternativa ao sistema. O fortalecimento do neoliberalismo, tanto no centro quanto na periferia do capitalismo, foi resultado principalmente de diversos obstáculos enfrentados pela esquerda com as experiências de regimes totalitários assumidos por países socialistas.

Além disso, o teatro político está inserido numa batalha que é também de ordem estética. De um lado, há o teatro comercial – o “espetáculo” é a fonte geradora desta transação econômica cuja preocupação não é a transformação social do público que nesta situação assume apenas o papel de consumidor, comprando simplesmente a sua diversão. O valor dessa dramaturgia não consegue extrapolar o da mercadoria e sua principal função limita-se a servir como entretenimento alienante.

Em seu *Diário de Trabalho*, Bertolt Brecht (2005, p. 195) escreveu que:

Nos Estados Unidos onde temos tanto e tão pouco teatro como na Roma antiga, o problema não consiste em não ser senão divertimento, mas em ser divertimento bem medíocre, ocasional, inconsequente. Escapismo, mas suficiente apenas para levar a gente até o elevador, um afrodisíaco, mas suficiente apenas para um flerte etc.

Ao registrar isso, o dramaturgo alemão nos dá uma pista importante para pensarmos a relação do funcionamento do teatro épico nos Estados Unidos da América. Ao perceber a violência da dominação burguesa no que se refere à indústria cultural, o autor de *Mãe Coragem* escreve, em 22 de outubro de 1941, em seu *Diário de Trabalho*:

Nota-se como a situação da arte dramática é bem diferente aqui e na Escandinávia. Lá os obstáculos eram todos nitidamente políticos, e isso não impedia ninguém de escrever. Aqui são agravados pelos decorrentes de um teatro totalmente comercializado. [...] esse sistema poderia funcionar se a situação política fosse outra (talvez

³⁶ Ver FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. São Paulo: Rocco, 1992.

a situação no berço do capitalismo, na época elisabetana, não fosse muito diferente da de agora, no seu túmulo). Mas precisa-se da grande tábula rasa para dar certo, da sensação do começo e da plateia que está produtivamente preocupada com os negócios públicos, com a *res publica*.³⁷

Levando em consideração essas outras formas de organização de trabalho, existem, de um lado, dramaturgos que fazem trabalhos realmente políticos a partir da concepção do teatro épico de Bertolt Brecht e; por outro, alguns que, muitas vezes, transformam seu legado em mero receituário formalista. Nos anos 1960, Bentley (1969, p. 172) já percebia tal ataque:

A essa altura dos acontecimentos, para esclarecer um possível mal-entendido acerca de Brecht, vale a pena esclarecer um mal-entendido que existe acerca de todo o problema de teatro e propaganda. O termo “propaganda” tem sido muitas vezes aplicado a Brecht, com a única intenção de prejudicá-lo. Era portanto inevitável que todos nós, que acorriamos em sua defesa, adotássemos ou a política de declarar que a sua obra “não era propaganda”, ou a política de declarar que a sua obra era “mais do que propaganda”.

Segundo Bentley (1969, p. 172), Brecht não entregava a sorte de suas personagens a um desfecho trágico, como seria esperado pelo “andar da carruagem” beirando ao precipício. Em vez disso, o dramaturgo alemão trazia para o final um impasse e nesse desfecho apresentado caberia ao público dar o arremate final – fora do palco. Nesse sentido, o processo desse teatro é dialético, e envolve um diálogo constante entre a realidade e “o faz de conta” encenado. Ao público fica a questão de que aquilo que acontece no cotidiano do espectador é estranhado, e que a relação entre a arte e a vida é, muitas vezes, a mesma relação que existe entre a ilusão e a realidade.

Levando em conta os ensinamentos do teatro épico brechtiano, Tony Kushner compôs *A Bright Room Called Day*. Sua estrutura dramatúrgica básica é embasada na peça *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terror e Miséria do*

³⁷ BRECHT, 2005, p. 14.

Terceiro Reich), de 1938³⁸, de Bertolt Brecht. O dramaturgo alemão escreveu essa peça a partir de notícias pelo rádio, jornais, cartas que chegavam às fronteiras da Alemanha dominada pelo regime ditatorial de Hitler. Essa peça é dividida em 24 cenas. Cada cena tem seu próprio nome e, é seguida por uma epígrafe, que introduz ou resume o assunto a ser tratado. Na rubrica, há a localização e a data, respectivamente, onde e quando os eventos ocorrem, e uma breve descrição das personagens e dos acontecimentos que estão por vir. Essas cenas são independentes e apresentam saltos de tempo e local. As personagens brechtianas dessa dramaturgia são arquétipos sem aprofundamento psicológico, por exemplo, algumas delas são apresentadas apenas como a mulher ou o homem; outras, sua ocupação profissional – o juiz, a empregada. Tal recurso é relevante, pois “na medida em que o mundo anônimo, impessoal, é considerado de alta relevância na determinação do comportamento individual, é preciso ultrapassar o diálogo pela inclusão de recursos narrativos.”³⁹ Diferentemente de *A Bright Room Called Day*, não há nessa peça uma personagem que apareça repetidamente nas cenas ou que encadeie os eventos narrados.

No arcabouço formal de sua peça, Kushner faz um processo semelhante. Isso nos interessa em especial, pois, como nos ensina Adorno (1982, p. 15),

[a] arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma - e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção - importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado.

Nesse sentido, observa-se que, na dramaturgia de *A Bright Room Called Day*, um grupo de personagens envolvidas com arte e militância social traz a Agnes a notícia da subida do Partido Nazista ao poder. A conversa se dá no apartamento de Agnes, espaço onde, aliás, se desenvolve a maior parte da epicização. Para

³⁸ BERTOLT, BRECHT. *Terror e miséria do III Reich*. Trad. Antonio Conde. Lisboa: Cotovia, 2008.

³⁹ ROSENFELD, 2009, p. 299.

deixar ainda mais clara e evidente a referência brechtiana em meio à trama, Kushner intitula, de forma homônima, “Terror e Miséria” uma das cenas. Na peça, sugere-se que ela seja projetada em alemão com a tradução em inglês *Furcht und Elend* (*Fear and Misery*), produzindo, desse modo, um recurso chamado *Verfremdungseffekt* – esse expediente recebeu distintas traduções em português “efeito de estranhamento”, “efeito de distanciamento”, “efeito de alienação”, “efeito-V”⁴⁰–, tendo como finalidade a não naturalização da ação no teatro. No presente trabalho, utilizamos “efeito de distanciamento”, conforme Rosenfeld (2011, p. 150). Ao lembrar o espectador de que ele está diante de uma representação teatral, é dado a este espectador a possibilidade de analisar a temática trabalhada na dramaturgia. A fim de entender melhor esse recurso, vejamos um excerto da cena que é situada temporalmente em 30 de janeiro de 1933:

(*Agnes, Husz, Paulinka, Gotchling e Baz. Os destroços de uma noite infeliz se amontoam.*)

GOTCHLING: Está tudo tão corrido e podre! Os tempos são o que fazemos deles.

HUSZ: E faremos deles insuportáveis.

BAZ: *Touché.*

GOTCHLING: As coisas podem ficar difíceis um tempinho.

HUSZ: Um tempinho?

GOTCHLING: Bem mais que um tempinho.

HUSZ: Por um longo período. Para ser substituído por algo que parece progresso, mas acabará sendo pior do que aquilo que substituiu. (*Ele começa a ir para o quarto*) [...]

GOTCHLING: Eles estão celebrando.

BAZ: Eu quero celebrar também. O fim de toda a luta dolorosa e longa. Nunca soube que seria tamanho alívio!

GOTCHLING: Às vezes...

BAZ: O quê?

(*Husz volta do quarto.*)

GOTCHLING: (*Para Baz muito brava*) Eu podia te dar um soco.⁴¹

⁴⁰ Ver KOUDELA, Ingrid D. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo, Editora Perspectiva: 2001, p. 33. & PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 106.

⁴¹ (*Agnes, Husz, Paulinka, Gotchling and Baz. The wreckage of an unhappy evening lies scattered about.*) GOTCHLING: It's all so much dry rot and fungus! The times are what we make the. / HUSZ: And we will make them unlivable. / BAZ: Touché. / GOTCHLING: Things may get tough for a bit. / HUSZ: A bit? / GOTCHLING: More than a bit. / HUSZ: A very long time. To be replaced by something that looks like progress but will turn out to be worse than what it replaced. (*He starts for the bedroom*) [...] GOTCHLING: They're celebrating. / BAZ: I want to celebrate too. The end of every long and painful struggle. Never knew it'd be such

A data apresentada não poderia ser mais icônica e ela é outro elemento de distanciamento. Como Hobsbawm (2013, p. 14) observa, “os acontecimentos públicos são parte da textura de nossas vidas. Eles não são apenas marcos em nossas vidas privadas, mas aquilo que formou nossas vidas, tanto privadas como públicas.” Isso afeta diretamente as nossas personagens de ficção acima e, sobretudo, afeta o modo como o mundo vai ser reformulado, pois “o dia 30 de janeiro de 1933 não é simplesmente a data, à parte isso arbitrária, em que Hitler se tornou chanceler da Alemanha, mas também uma tarde de inverno em Berlim,”⁴² em que o fascismo dará um dos grandes passos para sua corporificação.

Se levarmos em conta a temática e, até mesmo, esses expedientes épicos também trabalhados por Brecht, seria possível pensar que tal retomada poderia no limite ser vista como uma cópia, parcial, mas, mesmo se assim o fosse, o próprio Brecht não considerava esse processo como algo menor:

Devemos perceber que copiar não é tão desprezível assim como as pessoas pensam. Não é “a saída fácil”. Não é nenhuma desgraça, apenas uma arte. Ou ao menos é preciso ser desenvolvido numa arte, ao ponto onde não haja dúvidas sobre sua rotina e rigidez.⁴³

Ao fazer uso de um mesmo tema ou de mesmos expedientes que não representam, necessariamente, “a saída fácil”, deve-se perceber que o tempo e o espaço trazem novos significados para uma mesma obra de arte. Se, como Heráclito postula, “não podemos nos banhar duas vezes no mesmo rio”, o uso, por parte de um artista, de um tema ou expediente já aproveitado em outras obras nunca vai reproduzir as suas fontes originais, ainda que mantenha muitas das suas características. Além disso, esse mesmo artista não será lido da mesma maneira

a relief! / GOTCHLING: Sometimes... / BAZ: Yes? (*Husz reenters from the bedroom.*) GOTCHLING: (*To Baz very angry*) I could strike you. (KUSHNER, 2010, pp. 63-5, tradução minha)

⁴² Ibidem.

⁴³ We must realize that copying is not so despicable as people think. It isn't 'the easy way out'. It is no disgrace, but an art. Or rather it needs to be developed into an art, to the point where there is no question of routine and rigidity (BRECHT apud WILLET, 1992, p. 224, tradução minha).

em seus diversos contextos de recepção, uma vez que seus leitores se situam em outros momentos históricos. Por fim, ainda no sentido de se compreender o valor estético da cópia que um artista pode inserir em suas criações, vale a pena discutir se existe algo realmente original. Afinal, uma obra artística não surge do nada, mas de outros materiais a que o artista teve acesso. Além disso, Brecht nos ajuda a entender que a retomada de um tema em sua estética não é necessariamente apenas do receituário, mas pode ser de um retorno comportamental, pois nas palavras do dramaturgo alemão, “não temos nada a oferecer ao teatro, mas cópias de comportamento humano.”⁴⁴

É preciso, portanto, entender a obra de Tony Kushner como resultado dialético da relação que a cultura norte-americana estabeleceu ao longo dos últimos séculos com a luta de classes. Essa luta que teve e tem como alguns de seus principais objetivos: a justiça social, melhores condições de vida e liberdade política. A produção original desse espetáculo estava no olho do furacão, fazendo críticas diretas às tendências fascistas de governos ultraconservadores que subiram ao poder nos anos de 1980 e 1990.

Exatamente quando alguns estudiosos tendem a argumentar que o conceito de classe está em crise ao redor do mundo, surgem as condições históricas para uma produção cultural que tenta figurar parcialmente essa categoria sociológica. O fato de a maioria das personagens figuradas em *A Bright Room Called Day* pertencer à classe trabalhadora nos mostra que suas condições materiais estavam diretamente ligadas à indústria do cinema que produzia arte às massas.

Para que se tenha uma visão desse quadro de personagens, vejamos algumas delas⁴⁵: Agnes Eggling, que é nossa anfitriã, já que a maior parte da peça se passa em seu apartamento, trabalha como atriz na indústria de cinema alemã. Ela tem um amigo chamado Gregor Bazwald, a que todos chamam de Baz, que trabalha no Instituto da Sexualidade Humana em Berlim. A outra atriz dessa história é Paulinka Erdnuss, cuja maior ambição é a de se tornar uma grande estrela. Uma

⁴⁴ We have nothing to offer the theatre but copies of human behaviour. (Ibidem)

⁴⁵ Informação extraída da lista de personagens. Cf. KUSHNER, 2010, p. vii-viii.

outra amiga de Agnes se chama Annabella Gotchling. Diferentemente dos demais, Gotchling é uma artista engajada que se autodeclara comunista, e seu principal ofício é o design gráfico. Vealtininc Husz, um exilado da Hungria, é namorado de Agnes. Ele trabalha como diretor de fotografia. Num quadro maior, a representação da arte nesta peça kushneriana desencadeia um processo de “metateatro” em muitas cenas, já que, como se vê, boa parte das personagens está envolvida no universo das artes cênicas. Aliás, a título de curiosidade, elas são relativamente jovens: têm entre trinta e quarenta anos. De certa forma, a discussão apresentada traz à luz a complexidade de se fazer arte nos Estados Unidos da América. Por exemplo, na cena *All Day In The Rain* (*O Dia Todo Na Chuva*), em que Paulinka e Agnes conversam sobre o rumo de suas vidas:

PAULINKA: [...] estou infeliz. Porque tenho de fazer algo com toda essa grana que eles me pagam. A psicanálise faz mais sentido do que comunismo. Pelo menos eu não tenho de fingir ler livros grossos com páginas grudadas e impressão minúscula. Pelo menos não tenho que chamar pessoas suadas de quem não gosto de “camarada”. Pelo menos pertenço ao sofá. Você não é do tipo politizada.

AGNES: Sou sim. Com certeza. Com certeza que eu sou.

PAULINKA: Você não era assim.

AGNES: Eu mudei.

PAULINKA: Você não é comunista.

AGNES: Ainda não, mas. Eu estava andando para o Estúdio, você sabe, passei pelo escritório que eles têm, o estabelecimento de frente para a Rua Leopold, e parei e olhei pela vitrine, ah, os pôsteres, as bandeiras vermelhas, e senti meus pulmões se comprimirem e pensei, bem... E entrei e disse: “Oi, sou Agnes Eggling e quero me juntar ao Partido.”

PAULINKA: Desse jeito. Do nada.

AGNES: Na verdade, eu já estava pensando nisso faz alguns meses, mas basicamente foi algo inesperado, sim; eu disse a eles que eu era atriz e eles me pediram para fazer um esquete.

PAULINKA: Você vai fazer papel de trouxa.

AGNES: É para a manifestação grevista dos trabalhadores de transporte. Não é bem para a manifestação principal, mas para uma que vai acontecer à parte.

PAULINKA: O povo joga coisas nos manifestantes grevistas. Isso é uma fase. Você vai se recuperar. Até mesmo eu fui comunista.

AGNES: Impossível.

PAULINKA: Ah, fui, com carteirinha e tudo. Durou duas semanas. Os comunistas fazem os melhores filmes, então, pensei em fazer parte e, então, após a revolução eu pegaria todos os bons papéis.

AGNES: E se os nazistas fizessem os melhores filmes?

PAULINKA: Os nazistas? Os filmes deles são todos sobre escalar montanhas.

AGNES: Mas se fossem. (*Paulinka faz a saudação de Hitler.*)

AGNES: Vendida.

PAULINKA: Vendida é você.

AGNES: Paulinka!⁴⁶

Ao observarmos outra questão de recurso estilístico empregado na composição das personagens, os nomes de ambas personagens são relevantes: Agnes significa aquela que é “pura, casta ou, ainda, dócil como um cordeiro”⁴⁷, o que nos leva a observar nas suas ações um movimento de ingenuidade em relação às questões políticas. De certo modo, esse traço de personalidade será descortinado com o desenvolver da narrativa. Já o nome Paulinka é definido como variação de Paulina, “da pequena”, “aquela de baixa estatura”⁴⁸. No diálogo, percebe-se que o que seria pequeno e baixo nela não está diretamente ligado à sua estatura, mas ao seu modo de pensamento egocêntrico, que revela uma preocupação constante apenas consigo mesma e com seu bem-estar pessoal.

Retomando a discussão encadeada no diálogo entre essas duas atrizes, pode ser interessante pensarmos a função da representação do teatro, ou mesmo

⁴⁶ PAULINKA: [...] I am unhappy. Because I have to do something with all this money they pay me. Psychoanalysis makes more sense than communism. At least I don't have to pretend to read thick books with greasy pages and tiny print. At least I don't have to call sweaty people I don't like “comrade”. At least I belong on a couch. You don't have a political bone in your body. / AGNES: I do so. Apparently. Apparently I do. / PAULINKA: You didn't used to. / AGNES: I've changed. / PAULINKA: You aren't a communist. / AGNES: Not yet, but. I was walking to the Studio, you know, past that office they have, the storefront on Leopold Street, and I stopped and I looked in the window, you know, the posters, the red flags, and I felt my lungs go all tight and I thought, well... And I walked in and said, “Hello I'm Agnes Eggling and I want to join the Party.” / PAULINKA: Just like that. Bang. / AGNES: Well I've been thinking of doing it for a couple of months but basically bang, yes. Of course you can't just join up but they seemed very interested, I told them I was an actress and they asked me to do a skit. / PAULINKA: You'll make fool of yourself. / AGNES: For the Transport Workers Strike Rally. Well not for the main rally but for sort of a ... side rally. / PAULINKA: People throw things at strike rallies. This is a phase. You'll recover. Even I was a communist once. / AGNES: Impossible. / PAULINKA: Oh yes, full party membership. It lasted about two weeks. The communists make the best films, so I thought I'd sign up and then after the revolution I'd get the good parts. / AGNES: And what if the Nazis made the best films? / PAULINKA: The Nazis? Their films are all about mountain climbing. / AGNES: But if they did. (*Paulinka give the Hitler salute.*) / AGNES: Pig. / PAULINKA: Pig yourself. / AGNES: Paulinka. (KUSHNER, 2010, pp. 14-6, tradução minha)

⁴⁷ Definição do nome: “Agnes”. In: *Dicionário de Nomes Próprios*. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/agnes/>>. Acesso em 1 jun. 2017.

⁴⁸ Definição do nome: “Paulinka”. In: *Dicionário de Nomes Próprios*. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/paulina/>>. Acesso em 1 jun. 2017.

do cinema. A partir desse paralelo, Kushner apresenta uma questão extremamente importante: como fazer teatro ou cinema livre de interesses e do poder do capital. Paulinka menciona no excerto acima que ela tem interesse no grupo que faz os melhores filmes, o que, na sua opinião, é o grupo formado pelos comunistas. Ela também faz uma alusão direta ao cinema nazista quando menciona filmes sobre escalar montanhas. Esses filmes foram a marca registrada da atriz e cineasta Helene Bertha Amalie “Leni” Riefenstahl, ou simplesmente Leni Riefenstahl [1902-2003], mais conhecida como “a cineasta de Hitler”. Ela iniciou sua carreira em 1926 no filme *Der Heilige Berg – Ein Heldenlied Aus Ragender Höhenwelt* (*A Montanha Sagrada – Uma Canção Heróica de Um Elevado Mundo das Alturas*) – a história se passa nos Alpes e a personagem Diotima, interpretada por Riefenstahl, se envolve num triângulo amoroso. Em 1927, ela faz o filme *Der Grosse Sprung – Eine Unwahrscheinliche, aber Lustige Gesschichte* (*O Grande Salto – Uma História Improvável, mas Divertida*), que conta a história da personagem Gita, uma pastora que vive nos Alpes. A lista de filmes que se encaixam nesse gênero é longa. Após fazer carreira como atriz, Riefenstahl passou a dirigir filmes de propaganda para o regime nazista – uma de suas obras mais conhecidas é *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*), de 1934, que se enquadra no gênero documentário e foi filmado na cidade de Nuremberg com a participação de 30 mil simpatizantes do Nazismo. Sem dúvida alguma, essa diretora revolucionou a forma de se fazer documentário, mas sua obra glorifica incondicionalmente Adolf Hitler e o Terceiro Reich. Ela pode ser considerada um verdadeiro gênio do mal. Em sua biografia, Riefenstahl afirma que nada sabia sobre o Holocausto, informação contestada por seus biógrafos.⁴⁹

Em *A Bright Room Called Day*, a ideia de que o capital tem papel decisivo no modo como o sujeito que trabalha com arte e dela ganha o seu sustento aparece mais uma vez na cena “Love Scene With Lemon” (“Cena de Amor com Limão”):

Slide: 30 de maio de 1932.
(Agnes está ouvindo o rádio: Jazz. Husz entra.)

⁴⁹ STEVEN, Bach. *Leni – A vida e obra de Leni Riefenstahl*. Alfragide: Casa das Letras, 2007.

AGNES: Vamos fazer sexo.
 HUSZ: Espera. Uma surpresa.
 AGNES: O que é?
(Ele pega um limão do bolso, entrega-o a ela.)
 AGNES: Ah, um limão! Nossa, eu não como um limão faz meses! Você não precisava fazer isso, Husz, eles são tão caros...
 HUSZ: Cortesia do Estúdio. Eu roubei do set de filmagens. Fingi que estava arrumando o arranjo de frutas e ... *(Demonstra como colocou no bolso o limão)*
 AGNES: Vamos fazer sexo.
 HUSZ: Hoje à noite não.
 AGNES: Mas estou ansiosa esta noite e preciso.
 HUSZ: Mas estou ansioso também e não quero.
 AGNES: Ganho um beijo?
 HUSZ: Claro.
(Eles se beijam.)
 AGNES: Eu consegui um filme.
 HUSZ: Quanto?
 AGNES: O aluguel pelo menos. Vai ser um filme miserável, com barcos de cisne e guarda-sóis. Eu faço uma senhora sábia esperando pela Imperatriz. Piscadas alegres. Quer ver uma piscada alegre? *(Ela pisca)*
 HUSZ: Hoje no set de filmagens eles estavam reclamando sobre a falta de boas ideias para novos filmes. Eu sugeri que fizéssemos um sobre homens de Marte. Eles vivem do pus produzido pelas infecções corporais. Eles estão cobertos com enormes bolhas, uma gosma corre de seus olhos e narizes. O diretor disse não, os alemães não querem ver filmes sobre criaturas nojentas como essa, querem ver filmes sobre alemães. Eu disse, "Herr Diretor, você simplesmente não entende o princípio de metáfora."
 AGNES: Você não devia provocá-los; Os alemães são sensíveis.
 HUSZ: Não são sensíveis; são insanos. E nunca alegres. Com exceção da companhia presente, eu odeio todos os alemães.⁵⁰

⁵⁰ *Slide: May 30, 1932. (Agnes listening to the radio: Jazz. Husz enters.)* AGNES: Let's have sex. / HUSZ: Wait. A surprise. / AGNES: What? / *(He pulls a lemon from his pocket, hands it to her.)* AGNES: Oh, a lemon! God, I haven't had a lemon for months! You shouldn't have, Husz, They're so expensive... / HUSZ: Courtesy of the Studio. I stole it from the set. I pretended to be fiddling with the fruit bowl arrangement and ... *(Demonstrates pocketing the lemon)* / AGNES: Let's have sex. / HUSZ: Not tonight. / AGNES: But I'm anxious tonight and I need to. / HUSZ: But I'm anxious too and I don't want to. / AGNES: Can I have a kiss? / HUSZ: Of course. / *(They kiss.)* AGNES: I got a film. / HUSZ: How much? / AGNES: The rent at least. It's going to be a miserable film, swan-boats and parasols. I play a wise old lady in waiting for the Kaiserin. Jolly twinkles. Want to see a jolly twinkle? *(She twinkles)* / HUSZ: Today on the set they were complaining about the lack of good ideas for new films. I suggested we make one about men from Mars. They live off the pus produced by bodily infections. They're covered with enormous boils, they runny noses and eyes. The director says no, Germans don't want to see films about disgusting creatures like that, they want to see films about Germans. I said, "Herr Director, you simply do not understand the principle of metaphor." / AGNES: You shouldn't tease them; Germans are sensitive. / HUSZ: Not

Notavelmente a situação na Alemanha tornara-se terrível para a população, a ponto de um mero limão ser encarado como um presente. Esta é a primeira impressão que Agnes tem ao receber de Husz o limão como “elemento surpresa”, seguida da consciência de que o limão foi obtido por um furto. Outro fato que chama a atenção no diálogo ocorre quando a atriz informa que conseguiu um papel num filme, uma vez que a reação do namorado diante da notícia foi a de lhe perguntar o valor pago para esse trabalho. Nesse sentido, a mercantilização da arte é a única saída para a sobrevivência nesse cenário. Quando Agnes diz que seu cachê seria o suficiente para pagar pelo menos o aluguel, entende-se que o aceite seria inevitável, pois a recusa poderia ser traduzida em despejo. Ao falar sobre seu papel como uma senhora que espera pela Imperatriz, o desdém com que trata do assunto por aparentar tamanha futilidade é nítido. Outro contraponto importante sobre a arte está na sugestão de Husz sobre uma nova temática para o cinema alemão: ele simplesmente resume a base de enredos de filmes de ficção científica da cultura pop americana dos anos 1990, como *The Thing*⁵¹ (*O Enigma de Outro Mundo*) [1982], de John Carpenter, e *The Stuff*⁵² (*A Coisa*) [1985], de Larry Cohen. O primeiro deles retrata um ser alienígena que toma a forma de sua vítima, enquanto o segundo diz respeito a uma substância possivelmente alienígena encontrada numa mina e que se assemelha a um iogurte. Adotada como sobremesa nacional, a tal substância obscura acaba transformando seus consumidores em zumbis. Ambas as produções cinematográficas acabam usando efeitos especiais que se assemelham à descrição de Husz. Nessa analogia, entende-se que, quando Husz critica o povo alemão por seu comportamento, a dramaturgia aponta simultaneamente para o público americano também.

Para corroborar essa ideia, observa-se outro excerto da cena XII – *Furcht und Elend* (*Terror e Miséria*) –, no qual a segurança dá espaço para medo/terror que nomeia

sensitive; insane. And never jolly. Present company excepted, I hate all Germans. (KUSHNER, 2010, pp. 9-11, tradução minha)

⁵¹ “The Thing”, de John Carpenter. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0084787/>>. Acesso em 30 ago. 2018.

⁵² “The Stuff”, de Larry Cohen. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0090094/>>. Acesso em 30 ago. 2018.

parcialmente a própria cena. Paulinka faz um comentário digno de nota em relação a que tipo de personagens faziam parte dos filmes de seu diretor:

Uma vez eu disse para Rollo Jaspers, “se você não enchesse seus filmes com tantas pessoas burras e repulsivas, o mundo não te pareceria tão ruim.” E ele respondeu, “preencho meus filmes com o tipo de pessoas burras e repulsivas das quais o mundo está repleto. Olhe à sua volta.” E nesse exato momento, todos na vizinhança eram notoriamente repulsivos e burros e eu tive que dar o braço a torcer. Memória depressiva.⁵³

Nesse trecho, a atriz, que não tem sonhos tão nobres quanto os de Agnes, faz referência a um diretor aparentemente fictício, mas que observa e resume algumas produções alemãs do período, num processo análogo ao princípio da arte imitando a vida, em especial o comportamento humano, que é retratado artisticamente como uma mimetização. Sempre interessante lembrar que o deslocamento temporal e espacial da peça também é um recurso para se falar dos problemas de “casa”.

Essas cenas colocam em questão o papel do artista (ator) e da própria arte diante da precarização econômica e política da classe trabalhadora na República de Weimar. Até mesmo Paulinka no começo de sua carreira teve de se sujeitar a fazer papéis de que não gostava. Na cena cinco A – “It Takes Three Invitations” (“São Necessários Três Convites”), ela fala um pouco desse momento:

Quando eu comecei a atuar, eu fiz duas sessões no Teatro Municipal de Karlsruhe. Já estive no Karlsruhe? (*Ela sorri: é um sorriso revelador*) Nós estávamos apresentando Fausto, Parte Um, uma peça que eu sempre detestei, e eu estava fazendo Gretchen, um papel que eu sempre detestei, e eu não estava feliz, nem um pouco feliz. Havia noites que eu pensei que eu estava presa àquela província para sempre, nunca veria Berlim, nunca veria o interior de um estúdio de filmagens, morreria, iria para o inferno, e seria

⁵³ I once said to Rollo Jaspers, “If you didn’t fill your films with such hateful, stupid people the world wouldn’t look so bad to you.” And he said, “I fill my films with the kind of hateful, stupid people the world is full of. Look around you.” And at that precise moment, everyone in the vicinity was remarkably hateful and stupid and I had to concede the point. Depressing memory. (KUSHNER, 2010, p. 64, tradução minha)

exatamente como Karlsruhe. Noites negras, você poderia imaginar sua vida toda perdida...⁵⁴

Mais uma vez a dramaturgia aponta para a influência do capital sobre o fazer arte: o indivíduo que procura estabelecer-se financeiramente precisa entender a lógica da demanda e da oferta e optar por fazer parte dela ou não. Talvez o preço a ser pago em caso de rejeição seja não ter onde morar, como no exemplo apresentado por Agnes. A estrutura interna da peça de Tony Kushner revela o processo de mercantilização da arte, e reflete a dificuldade quando se pensa em sua possível existência de forma livre. Brecht já havia trilhado essa estrada, ele também observou e colocou em prática em seu teatro recursos que descortinavam os mecanismos ideológicos do sistema. Assim como outros importantes dramaturgos estadunidenses, Kushner optou por fazer um teatro épico engajado que expõe as complicações de se fazer arte dentro da lógica do capital. Sua perspectiva é apresentada por meio do olhar dos derrotados, como veremos no capítulo a seguir.

⁵⁴ When I had just started acting I did two seasons at the Municipal Theatre of Karlsruhe. Ever been to Karlsruhe? (*She smiles: it is a telling smile*) We were giving Faust, Part One, a play I've always detested, and I was playing Gretchen, a part I've always detested, and I was not happy, not happy at all. There were nights I thought I'd be stuck in the provinces forever, never see Berlin, never see the inside of a film studio, die, go to hell, and it'd be exactly like Karlsruhe. Black nights, you could imagine your whole life gone... (KUSHNER, 2010, p. 34, tradução minha)

A EPICIZAÇÃO DA PERSPECTIVA DOS DERROTADOS

A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser escrita a partir do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada tempo possui a sua própria nova, porém inerável possibilidade de interpretar as profecias que a arte de épocas passadas fizera justamente acerca dele.

Walter Benjamin.
A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 2013, p. 131.

Em *A Bright Room Called Day*, Tony Kushner apresenta uma das principais razões para a ascensão de Hitler ao poder nesta cena, a seguir, de forma irônica e cômica. A dramaturgia trabalha o exagero das emoções, que anda de mãos dadas com a desumanização do que é dito por uma das personagens envolvidas.

Slide: 5 de março de 1933.
(Agnes está limpando. Escuta-se Paulinka subindo às pressas as escadas. Ela entra pela porta de forma abrupta.)
PAULINKA: Agnes! Agnes!
AGNES: O que foi? Paulinka, o que foi?!
PAULINKA: (Chorando, cai ao chão) O pior, pior imaginável...
AGNES: Quem? Quem?
PAULINKA: Quem o quê?
AGNES: O que foi?
PAULINKA: Quem o quê?
AGNES: QUEM ESTÁ MORTO?
PAULINKA: Morto? Quem disse que alguém morreu. Ninguém morreu.
AGNES: Da maneira como você está agindo eu assumi que...
PAULINKA: Não. Nenhum morto. É pior que isso. A morte do amor, a morte da confiança, é pior que a morte.
AGNES: Do que você está falando?
(Paulinka grita, um longo e alto grunhido. Agnes corre em sua direção e abafa a boca de Paulinka com a mão.)
AGNES: Você ficou louca gritando assim? Você quer eu seja despejada?⁵⁵

⁵⁵ Slide: March 5, 1933. *(Agnes is cleaning. Paulinka is heard rushing up the stairs. She bursts through the door.)* PAULINKA: Agnes! Agnes! / AGNES: What? Paulinka, what?! / PAULINKA: Weeping, falling to the floor) The worst, worst imaginable... / AGNES: Who? Who? / PAULINKA: Who what? / AGNES: What? / PAULINKA: Who what? / AGNES: WHO'S DEAD? / PAULINKA: Dead? Who said anyone died. No one died. / AGNES: From the way you're acting I assumed that... / PAULINKA: No. No one dead. It's worse than that. The death of love, the death of trust, is worse than death. / AGNES: What are you talking

A cena cria uma atmosfera de suspense e terror, mas a ação de Paulinka, quase caricata, travando um diálogo truncado, leva a representação mais para um tom cômico do que dramático. A tensão é quebrada quando o espectador é informado de que não há um morto e mais ainda quando é informado de que o que morreu efetivamente teriam sido a confiança e o amor. Com esse quadro, o grito estridente que seria próprio de uma cena onde se encontra um cadáver tira a tensão da seriedade tipicamente associada ao anúncio da morte de alguém. Revelado o que de fato teria morrido, e que não parece ser de fato tão sério, a cena leva possivelmente o espectador ao riso:

PAULINKA: Cheguei lá às 11h30. Terça de manhã, 11h30. Toquei a campainha. Nada, nada. Toquei, toquei, nada, nada. A senhoria saiu. Fez um sinal negativo com a cabeça. “Ah senhorita Erdnuss, é simplesmente horrível, o *Herr* Doutor Professor. Ele foi embora.”

AGNES: Dr. Bloom?

PAULINKA: Puff.

AGNES: Ah Paulinka. Que péssimo para você. Eu sinto muito.

PAULINKA: SENTE! Quem tá ligando se você sente muito! Meu analista me deixa sem dizer uma palavra, sem a gentileza de uma sessão final ou um bilhete ou o que fosse, bem no meio de tudo ele simplesmente chuta o pau da barraca e parte com aquela mulher deplorável dele e os pirralhos e me deixa, a *mim*! Aquela fraude miserável, eu vou arruiná-lo. ARRUINÁ-LO!

AGNES: Cala a boca! Pensa no que você está dizendo. Por que você acha que ele foi embora? Por quê?

PAULINKA: Ele não tinha o direito!

AGNES: Por quê? Porque ele é judeu, é por isso, porque a Alemanha não é segura para judeus, porque ...

PAULINKA: ISSO NÃO É JEITO DE SE TERMINAR DOIS ANOS DE ANÁLISE!

AGNES: Ah, você está sendo egoísta e repulsiva. Pensa no lado dele!

PAULINKA: Pensa no meu lado!

AGNES: Não! Eu não quero mais pensar!

PAULINKA: Certo, muito obrigado e para o inferno com você também! Aposto que ele zerou a conta dele no banco! Aposto que levou todo o seu dinheiro!

(Ela se escuta. Pequena pausa)

Ele podia, ao menos, ter me contado?

about? *(Paulinka screams, a long, loud wail. Agnes rushes over and claps her hand over Paulinka's mouth.)* AGNES: Have you gone crazy screaming like that? Do you want to have me evicted? (KUSHNER, 2010, pp. 96-7, tradução minha)

AGNES: Claro que não. É óbvio que não. Ele tinha de sair em segredo. Não é fácil sair.⁵⁶

Diante da perda de seu analista, o comportamento de Paulinka revela seu lado egoísta e sua insensibilidade em relação aos acontecimentos de uma Alemanha que não é mais segura para os judeus. Quando Paulinka fala sobre o dinheiro do *Herr* Professor Bloom, insinuando que seria um absurdo seu terapeuta ter zerado sua conta de um banco alemão, a dramaturgia nos dá uma pista interpretativa de um dos motivos que levaram os alemães a promover a carnificina que a História registra. Os alemães estavam passando por um período de grande recessão. Hobsbawm (2013, p. 97) nos lembra que:

Para aqueles que, por definição, não tinham controle ou acesso aos meios de produção (a menos que pudessem voltar para uma família camponesa no interior), ou seja, os homens e mulheres contratados por salários, a consequência básica da Depressão foi o desemprego em escala inimaginável e sem precedentes, e por mais tempo do que qualquer um já experimentara.

O grupo que dispunha de bens e ainda estava economicamente estável era o dos judeus que, sendo assim, serviram como perfeitos bodes expiatórios para a ideologia fascista de Hitler, pois “nada menos que 44% da [força de trabalho] alemã não tinha emprego.”⁵⁷ Esse quadro mudou significativamente após a subida de Hitler

⁵⁶ PAULINKA: I got there at 11:30. Tuesday morning, 11:30. I rang his bell. Nothing, nothing. Ring, ring, nothing, nothing. The landlady comes out. Waddle waddle. “Oh Miss Erdnuss, it’s just too awful, the Herr Professor Doctor. He’s gone.” / AGNES: Dr. Bloom? / PAULINKA: Poof. / AGNES: Oh Paulinka. How terrible for you. I’m sorry. / PAULINKA: SORRY! Who gives two shits if you’re sorry! My analyst leaves me without a word, without the courtesy of a final session or a note or anything, right in the middle of everything he just kicks out the tent poles and leaves with his wretched wife and brats and leaves me, me! That miserable fraud, I’ll ruin him. RUIN HIM! / AGNES: Shut up! Think what you’re saying. Why do you think he left? Why? / PAULINKA: He had no right! / AGNES: Why? Because he’s a Jew, that’s why, because Germany’s not safe for Jews, because... / PAULINKA: THIS IS NO WAY TO TERMINATE TWO YEARS OF ANALYSIS! / AGNES: Oh you are being selfish and disgusting. Think about him! / PAULINKA: Think about me! / AGNES: No! I don’t want to anymore! / PAULINKA: Well thanks so much and to hell with you too! I’ll bet he cleared out his bank account! Bet he took his money! (*She hears herself. Little pause*) Couldn’t he at least have told me? / AGNES: Of course not. Obviously not. He had to leave secretly. It’s not easy to get out. (KUSHNER, 2010, pp. 98-9, tradução minha)

⁵⁷ HOBSBAWM, 2013, p. 97.

ao poder: “O único Estado ocidental que conseguiu eliminar o desemprego foi a Alemanha nazista entre 1933 e 1938.”⁵⁸

Analogamente, se for considerado o quadro econômico e político único que se desenhava na América do Norte quase cinco décadas depois, observa-se uma ligeira semelhança no pretexto usado para se chegar ao poder, e que se revela enganoso. O governo falava o tempo todo de um cenário apocalíptico e estava imerso num cenário de derrota e vergonha devido a escândalos como o de Richard Nixon (1968-74). Nas palavras de Hobsbawm (2013, p. 244-5),

A política de Ronald Reagan, eleito para a Presidência em 1980, só pode ser entendida como uma tentativa de varrer a mancha de humilhação sentida demonstrando a inquestionável supremacia e invulnerabilidade dos EUA, se necessário com gestos de poder militar contra alvos imóveis, como a invasão da pequena ilha caribenha de Granada (1983), o maciço ataque aéreo e naval à Líbia (1986), e a ainda mais maciça e sem sentido invasão do Panamá (1989). Reagan, talvez por ser apenas um ator mediano de Hollywood, entendia o estado de espírito de seu povo e a profundidade das feridas causadas à sua autoestima.

Cabe ser lembrado que, além da melhora da autoestima dos Estados Unidos, a promoção da guerra leva ao aquecimento da indústria bélica e, conseqüentemente, a roda do mercado começa a girar mais uma vez. De certo modo, o problema econômico em que o país estava inserido passa a se resolver “magicamente” e, a partir de seus “bons” resultados econômicos, o governo passa a ganhar apoiadores.

Corroborando a ideia acima, a cena “Cold And Brutal But Exact and True” (Frio e Brutal, Mas Exato e Verdadeiro) abre da seguinte forma:

Slide: 2 de junho de 1932
(*Agnes está sozinha com uma taça de vinho, lutando com as páginas abertas de Das Kapital. Baz entra sem bater, seguido por Gotchling.*)

BAZ: Advinha aonde fomos.

AGNES: Aonde?

GOTCHLING: Numa reunião de nazistas.

AGNES: Vocês não se atreveriam.

⁵⁸ Ibidem.

BAZ: Em Wedding, Wedding “Comuna”, acho que é assim que vocês a chamam. Agora parece mais Wedding Nazista. *(Ele faz um galhardete da suástica com as mãos.)*

AGNES: Vocês entraram?

BAZ: Ficamos praticamente o evento todo! Você tem que ter um conhecimento íntimo do inimigo.

GOTCHLING: Ele com certeza fez isso antes. Ele achou que eu deveria ver acontecer em primeira mão.

AGNES: Ver o que acontecer?

BAZ: Os portões da represa se abrirem. O esgoto tomar conta. *(Falando com Gotchling)* Conta para ela o que viu.

GOTCHLING: Há um ano eu projetei uma série de pôsteres para a sede do Partido em Wedding.

BAZ: Aquele que os nazistas destruíram mês passado.

AGNES: Ele está sendo reconstruído.

BAZ: Eles vão destruir de novo.

GOTCHLING: Esta noite reconheci pelo menos dez camaradas cujas caras costumavam decorar funções na KPD⁵⁹. Comunistas devotos. Agora estão usando suásticas.⁶⁰

Nesse excerto, Agnes se educa segundo os princípios marxistas, mas essa não parece ser uma tarefa fácil, uma vez que o verbo “lutar” é utilizado para descrever a maneira como a leitura de *Das Kapital* está ocorrendo. No primeiro volume desse livro, publicado em 1867, Karl Marx (1818-1883) expõe sua teoria sobre o sistema capitalista, seu dinamismo e suas tendências à autodestruição. Os dois outros volumes de *O Capital* foram editados e publicados postumamente por seu colaborador, Friedrich Engels (1820-1895). É interessante observar como a

⁵⁹ O Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) é o Partido Comunista da Alemanha, fundado em janeiro de 1919.

⁶⁰ Slide: June 2, 1932 *(Agnes is alone with a glass of wine, struggling with the opening pages of Das Kapital. Baz enters without knocking, followed by Gotchling.)* BAZ: Guess where we've been. / AGNES: Where? / GOTCHLING: At a Nazi rally. / AGNES: You didn't. / BAZ: In Wedding, “Red” Wedding, I think you people call it. Now it looks more like Nazi Wedding. *(He produces a swastika pennant which he waves about.)* AGNES: You went inside? / BAZ: We stayed for practically the entire event! You must have an intimate knowledge of the enemy. / GOTCHLING: He's apparently done this before. He thought I should see it happening firsthand. / AGNES: See what happening? / BAZ: The floodgates breaking open. The sewers backing up. *(To Gotchling)* Tell her what you saw. / GOTCHLING: A year ago I designed a series of posters for the Party office in Wedding. / BAZ: Which the Nazis blew up last month. / AGNES: It's being rebuilt. / BAZ: They'll blow it up again. / GOTCHLING: Tonight I recognized at least ten “comrades” whose faces used to decorate KPD functions. Devout communists. Now they're wearing swastikas. (KUSHNER, 2010, pp. 23-5, tradução minha)

apresentação positiva dos ideais de esquerda no início da cena logo é suplantada pelos acontecimentos narrados por Baz e Gotchling. Ambos tomaram parte num evento nazista na cidade de Wedding, que costumava ser chamada pelos moradores de Berlim de Wedding Vermelha, uma alusão ao grande apoio de que o Partido Comunista alemão desfrutava por lá. Uma das razões disso acontecer é o fato de a referida cidade ter abrigado um numeroso contingente de pessoas em situação de pobreza e trabalhadores das indústrias. Outro elemento histórico digno de nota é que essa cidade foi cenário de inúmeros embates entre comunistas e nazistas. Ao fim, muitos líderes comunistas dessa comunidade foram enviados para o campo de concentração nazista.⁶¹ Nesse sentido, a dramaturgia trabalha de forma consistente para sugerir como cada referência do partido comunista vai sendo minada pelos ideais nazistas. Baz faz comentários sarcásticos sobre como Wedding passa de “Comuna” a “Nazista”. Além disso, corroborando essa ideia, Gotchling diz ter reconhecido ao menos dez camaradas que viraram a casaca e se alistaram no exército de Hitler. Baz, de modo pragmático e sarcástico, usa Gotchling como testemunha ocular do trânsito de muitos alemães, que, antes adeptos dos ideais comunistas, passam a aderir ao regime nazista. Em vez de ele mesmo narrar o que havia ocorrido no encontro, ele faz Gotchling descrevê-lo numa espécie de validação para que Agnes perceba que esses acontecimentos não são apenas uma invenção da parte dele. A partir dessa contextualização, Baz tece uma breve hipótese sobre o que era atraente para os alemães no Nazismo, como pode ser observado no seguinte excerto:

BAZ: Certo. Igual bichos atraídos pela lâmpada de gás. Os nazistas fazem mais barulho, então, o zumbido. Eles atraem a maioria dos insetos. Espécimes finas de germanismo, parecendo altas e baixas – hmm, baixas, a maioria, por qualquer liberação de suas energias sexuais desesperadamente reprimidas.

GOTCHLING: Ah, não essa baboseira de novo...

BAZ: Certo, eles não encontrarão isso no Partido Comunista. A associação exige um doutorado em hipocrisia. Vamos ver, qual lado vocês estão apoiando nesta semana, o da esquerda ou direita? Não conseguem decidir? Chamem o Stalin!

⁶¹ GOTTWALD, Franz. *Heimatbuch vom Wedding*. Berlin: Berlin Kribe-Verlag, 1924. Disponível em: <http://www.worldcat.org/title/heimatbuch-vom-wedding/oclc/72356073&referer=brief_results>. Acesso em 04 set. 2018.

GOTCHLING: Ah, clareza política vinda do Instituto de Depravação Humana.

BAZ: Sexualidade! Sexualidade Humana. [...]

GOTCHLING: Maníaco sexual. (*Falando com Agnes*) Ele era socialista até descobrir o próprio pênis; então, virou anarquista. (*Falando de novo com Baz*) Metade daquelas pessoas na reunião hoje à noite acha que os nazistas são socialistas! Isso não é um partido, não tem ideologia, é tudo uma coleção de recortes emprestados de tudo quanto é lugar – uma colagem malfeita. Quando Hitler se revelar como apenas mais um laçao para o capital alemão, a classe trabalhadora irá abandoná-lo.⁶²

Nesse sentido, a dramaturgia traz à tona um diagnóstico do desmonte da classe trabalhadora e das ideologias. Na percepção de Gotchling, o povo está apenas seguindo as tendências de Hitler porque acredita-se que o sistema proposto pelo líder nazista atenderia aos anseios e ideias da classe trabalhadora. Já Baz acredita que a escolha dessas pessoas está ligada ao caráter ou, mesmo à ausência dele. Agnes concorda com a visão de Gotchling. Nesse momento, Baz retruca:

Análise econômica! Tão antisséptico! Tão estéril! Os fascistas não tentam fazer sentido. Eles abandonam a moralidade, o dinheiro, a justiça – Hitler simplesmente oferece a muitas pessoas constipadas e aterrorizadas e confusas exatamente o que elas querem, um meio de extravasar. Essas pessoas estão pouco se lixando se Hitler é socialista ou não. Elas estão apaixonadas pelo brilho das botas dele, elas querem o salto de botas paternas para lamber, elas querem que ele diga “Papai ama seus filhos, agora vão e matem para mim.” Elas estão completamente surdas para sua pseudociência de cabelo repartido ao meio e boa vontade para com os bem-dispostos camaradas. Elas querem coisas sangrentas.⁶³

⁶² BAZ: Right. Like bugs to gas lamp. The Nazis make more noise, so bzzzzz. They attract the most insects. Fine specimens of Germanity, looking high and low – well, low, mostly, for any release for their desperately trapped sexual energies. / GOTCHLING: Oh not this crap again... / BAZ: Well they won't find it in the Communist Party. Membership requires a doctorate in hypocrisy. Let's see, which leg are we going to stand on this week, the left or the right? Can't decide? Call Stalin! / GOTCHLING: Ah, political clarity from the Institute of Human Depravity. / BAZ: Sexuality! Human Sexuality. / [...] GOTCHLING: Sex maniac. (*To Agnes*) He was a socialist until he discovered his penis; then he became an anarchist. (*Back to Baz*) Half of those people at that rally tonight think the Nazis are socialists. Half of the Nazis are socialists! This is no party, no ideology, just jabby collection of borrowings from all over – a bad collage. When Hitler reveals himself as just another flunky for German capital, the working class will abandon him. (KUSHNER, 2010, p. 25, tradução minha)

⁶³ Economic analysis! So antiseptic! So sterile! The fascists don't try to make sense. They abandon morality, Money, justice – Hitler simply offers a lot of very confused and terrified and constipated people precisely what they want, a means of release. These people are far

Mais uma vez Baz procura explicar a reação dos seguidores de Hitler a partir de um exame psicológico e pulsional. Ele faz uso de uma gama de vocábulos científicos, como “antisséptico”, “estéril”, “constipadas”, que sugerem que os seguidores de Hitler sofrem de alguma doença ou distúrbio. Há ainda uma clara menção aos estudos de Freud sobre a figura paterna, que se pode interpretar como uma figura de autoridade. Segundo Sigmund Freud (1970, p. 59), “na maioria dos seres humanos, tanto hoje como nos tempos primitivos, a necessidade de se apoiar numa autoridade de qualquer espécie é tão imperativa que seu mundo desmorona se essa autoridade é ameaçada.” Outra menção a Freud na fala da personagem está ligada à maneira agressiva como Baz encerra o diálogo: “Eles querem coisas sangrentas”. Primeiro, deve-se considerar que “[...] existem essencialmente duas classes diferentes de pulsões: as pulsões sexuais, compreendidas no mais amplo sentido – Eros, se preferem esse nome - e as pulsões agressivas, cuja finalidade é a destruição”⁶⁴. Segundo, Baz não chega a dizer com todas as palavras, mas ele descreve uma cena sádica quando afirma que “elas querem o salto de botas paternas para lambar”. Nesse sentido, o sadismo estaria relacionado a um componente agressivo e exagerado da pulsão sexual⁶⁵, canalizado num outro ser ou num grupo de pessoas. Nesse caso em particular, seria toda a população que não se enquadrasse nos ideais arianos.

Apesar de Baz não levar em conta o fator econômico como decisivo, ainda assim ele será confrontado com um discurso econômico, ecoando ideias extraídas do *Das Kapital* de Marx, defendido por Gotchling e Agnes, respectivamente, como veremos a seguir; mas, antes, vale lembrar que nesse período a população buscava uma forma de extravasar os problemas enfrentados por conta da crise de 1929. Hobsbawm (1995, p. 93) nos lembra que “durante a Grande Depressão, até mesmo o fluxo internacional de capital pareceu secar. Entre 1927 e 1933, os empréstimos

beyond caring whether Hitler is a socialist or not. They're in love with the shine on his boots, they want a fatherly boot heel to lick, they want him to say "Daddy loves his children, now go and kill for me." They're completely deaf to your hairsplitting pseudoscience and jolly-comrade goodwill. They want bloody things. (KUSHNER, 2010, p. 26, tradução minha)

⁶⁴ FREUD, [1932/3] 2002, p. 129.

⁶⁵ FREUD, [1905] 1996, p. 149.

internacionais caíram mais de 90%.” Tal fato se deve às medidas protecionistas que cada país adotou para evitar que suas economias não entrassem em colapso, já que a economia mundial estava visivelmente em apuros. O caso alemão foi ainda mais contundente, pois “em 1923 – a unidade monetária foi reduzida a um milionésimo de milhão de seu valor de 1913, ou seja, na prática o valor da moeda foi reduzido a zero.”⁶⁶ Basicamente, as economias privadas desapareceram e as empresas passaram a depender de crédito estrangeiro nos anos seguintes, o que explica a vulnerabilidade da Alemanha quando da Depressão. Tal fato ainda reverberava no período em que a peça se passa, e observa-se na fala de Gotchling que o personagem tenta explicar, ainda que de modo resumido, a situação econômica naquele momento histórico:

O sistema capitalista está desintegrando: inflação, desvalorização, desemprego galopante, colapso. Essas pessoas estão com medo, porque os capitalistas não conseguem dizer a elas como salvar-se e elas não nos escutaram ainda. Elas irão. As pré-condições para a revolução estão em andamento.⁶⁷

Gotchling projeta para nós um belo esboço do que estava acontecendo nesse período: sua aposta, entretanto, ainda é o socialismo como única saída – juntamente com uma grande revolução, aos moldes do que defendia Marx. Nesse sentido, vale destacar que o conceito de revolução, para um espectador americano assistindo à peça, seria praticamente um “bicho-papão”, pois a dramaturgia sugere o fim do sistema capitalista.

Mostrando a régua e o compasso para a mudança do cenário financeiro alemão, que viria se desenvolver na sequência, Baz esclarece como Hitler deu uma grande virada no jogo em termos econômicos:

BAZ: Uma vez que ele for chanceler, ele fará um exército e começará a procurar por uma guerra. Armas criam trabalhos, certo, camarada? Não será difícil convencer Hindenburg ou os alemães.

⁶⁶ Op. cit., p. 94.

⁶⁷ The capitalist system is disintegrating: inflation, devaluation, murderous unemployment, collapse. These people are frightened because the capitalists can't tell them how to save themselves and they haven't heard us yet. They will. The preconditions for revolution are in the making. (Ibidem., tradução minha)

Os alemães adoram armas, mais do que trabalho. E antes mesmo que...

AGNES: Não é verdade! O sistema não conseguirá se recuperar da Depressão!

BAZ: Quem disse?

AGNES: Todo mundo. Não conseguiu ainda. Seu declínio é historicamente inevitável. E tem outra coisa, o proletariado alemão não quer guerra.

BAZ: Eu entendo, Agnes, que você é uma atriz de classe média que sabe muito pouco sobre o proletariado alemão.

AGNES: Sei o bastante. E eu entendo, Baz, que você é um esnobe condescendente cuja homossexualidade o aliena do proletariado.⁶⁸

A História registra que, por conta da tomada dos bens dos judeus, tal como insinuada na cena entre Paulinka e Agnes em relação à fuga do *Herr* Doutor Professor Bloom e também por esse expediente de criação de empregos a partir da indústria bélica, em pouco tempo a Alemanha tornou-se um dos poucos países cuja taxa de desemprego chegou a praticamente zero, experimentando uma momentânea prosperidade sob a administração nazista.⁶⁹ De maneira irônica, a referida indústria bélica também é um expediente já de longa data do *modus operandi* da economia americana para manter a sua economia fora de grandes crises, constituindo-se, inclusive, como um dos principais carros-chefe de sua saúde financeira.

Além de uma sensação econômica estável, o governo nazista gerou inimigos internos a se combater. Esse inimigo pode ser caracterizado na forma de ideias. Nesse sentido, se retomarmos a cena em que o psicanalista de Paulinka é obrigado a deixar a Alemanha, é possível identificarmos outros três elementos que saltam aos olhos. O primeiro deles é o próprio psicanalista de Paulinka, ali referido com o

⁶⁸ BAZ: Once he's Chancellor he'll build an army and start looking for a war. Guns make jobs, right, comrade? It won't be hard convincing Hindenburg or the German people. Germans love guns, more than jobs. And before... / AGNES: Not true! The system can't recover from the Crash! / BAZ: Says who? / AGNES: Everyone. It hasn't yet. Its decline is Historically Inevitable. And for another thing, the German proletariat doesn't want war. / BAZ: I submit, Agnes, that you are a middle-class actress who knows very little about the German proletariat. / AGNES: I know enough. And I submit, Baz, that you are a condescending snob whose homosexuality alienates him from the proletariat. (KUSHNER, 2010, p. 27, tradução minha)

⁶⁹ HOBBSAWM, 2013, p. 97.

epíteto *Herr* Doutor, não apenas associado a ele, mas possivelmente também à figura de Sigmund Freud e a suas teorias da sexualidade, publicadas em livros que foram banidos da Alemanha nazista por serem considerados imorais. Metaforicamente, quando o psicanalista tem de fugir da Alemanha para salvar a própria vida, o espectador vê um personagem representante da prática psicanalítica, adepto às teorias freudianas, tendo de deixar o país. O segundo aspecto que gostaria de destacar dessa cena é a menção ao local onde Baz trabalha: Instituto da Sexualidade Humana, que muitas vezes é chamado, por Gotchling, de Instituto da Depravação Humana⁷⁰. Interessante notar que, na ficção de *A Bright Room Called Day*, os estudos realizados naquela instituição são desvalorizados por algumas de suas personagens, talvez por elas reduzirem as teorias psicanalíticas de orientação freudiana a uma mera interpretação da pulsão humana, sem quaisquer consequências filosóficas importantes e, inclusive, relevantes para a compreensão das forças destrutivas do contexto de ascensão do nazismo e das forças análogas que emergiram na sociedade americana no momento de produção da peça kushneriana, justamente os elementos temáticos que se encontram no diálogo entre Agnes e Baz. Historicamente, o nome do referido instituto ecoa num outro instituto que terá origem nos anos 1980 nos EUA com o surgimento da AIDS, como veremos em breve. O último aspecto que gostaria de ressaltar da cena é o fato de Baz ser gay e ter sua opinião menosprezada por conta de sua orientação sexual. Nesse sentido, é interessante ressaltar historicamente a posição do Partido Comunista Alemão em relação aos gays, já que a representação

⁷⁰ Vale observar que a personagem Gotchling, mesmo sendo uma representante da esquerda na peça, apresenta o mesmo tipo de discurso diante dos estudos da pulsão que o regime nazista vai disseminar em todas as áreas, inclusive na arte. Stephanie Barron (1991, p. 11) nos explica que a ideologia nazista sobre a arte degenerada (*Entartete Kunst*) não ocorreu como incidentes isolados. As questões levantadas foram a fusão de temas estéticos e políticos, e o uso do termo *entartet* para designar tipos supostamente inferiores em termos raciais, sexuais e morais ficou em circulação por vários anos. *Entartet*, que tradicionalmente fora traduzido como “degenerado” ou “decadente”, é essencialmente um termo biológico, que define uma planta ou animal que, devido à intensa mutação sofrida, já não pertence mais à sua espécie. Outras formas de utilizar o termo estão associadas ao que é categorizado como “não-arte” e “não-alemão”, no sentido de menosprezar e “vilanizar” esse tipo de manifestação.

em *A Bright Room Called Day* relaciona a esse grupo uma desconfiança e o rebaixamento a cidadãos de segunda classe. Inicialmente, o KPD

[...] estava interessado na causa gay. Artigos sobre essa questão eram publicados regularmente, em especial em Berlim [...]. A posição do KPD em relação à homossexualidade é especificada no livro de Halle, *Geschlechtsleben und Strafrecht* (1931): “O proletariado, consciente de sua classe, se desvincula da ideologia de propriedade e se liberta da ideologia das Igrejas, aborda a questão do sexo e o problema da homossexualidade com uma ausência de preconceitos alcançada graças a uma compreensão da estrutura social como um todo... Em consonância com avanços científicos dos tempos modernos, o proletariado observa essas relações como uma forma especial de gratificação sexual e supõe as mesmas liberdades e restrições para essas formas de vida sexual e para relações sexuais entre os sexos, por exemplo, a proteção de menores de ataques,... o controle do próprio corpo e, finalmente... a consideração aos direitos de terceiros.”⁷¹

Segundo Florence Tamagne (2006, pp. 286-7), o KPD se posicionou em vários debates sobre a reforma do Código Penal. Gustav Radbruch, um socialista que foi ministro da justiça entre outubro de 1921 e novembro de 1922, decidiu em favor da descriminalização da homossexualidade na Alemanha, mas sua emenda, que abolia a lei número 175, não foi mantida. Em 1929, os comunistas foram os únicos a votar pela descriminalização da homossexualidade, não importando as condições. No dia 8 de outubro do mesmo ano, no primeiro dia dos debates da comissão de reforma do Código Penal, um deputado comunista votou a favor da supressão total do parágrafo 21 do Código Penal, que se referia ao incesto, à bestialidade, ao estupro, à relação sexual com menores e escritas indecentes,

⁷¹ [...] It immediately became interested in the homosexual cause. Articles on the question were published regularly, in particular in Berlin [...] The KPD's position on homosexuality is specified in the book by Halle, *Geschlechtsleben und Strafrecht* (1931): “The proletariat, conscious of its class, detached from the ideology of property and liberated from the ideology of the Churches, approaches the question of sex and the problem of homosexuality with an absence of prejudices attained thanks to a comprehension of the social structure as a whole... In consonance with the scientific advances of modern times, the proletariat looks upon these relations as a special form of sexual gratification and expects the same freedoms and restrictions for these forms of sexual life as for sexual relations between the sexes, i.e. the protection of sexual minors from attack,... control of one's own body and, finally ... consideration for the rights of third parties. (TAMAGNE, 2006, p. 286, tradução minha.)

incluindo a homossexualidade. Entretanto, a relação da esquerda com esse grupo não é tão linear assim, ela acaba tomando dois rumos, como Tamagne (2006, p. 287) explica:

O SPD [Partido Social-Democrata da Alemanha] e o KPD [Partido Comunista da Alemanha] adotaram uma abordagem de duas faces em relação às políticas dos grupos gays. De um lado, eles apoiaram os movimentos gays e pediram a abolição da lei 175; por outro lado, eles se aproveitaram dos escândalos de homossexuais para manchar a burguesia política e seus oponentes, e não hesitaram em lançar eles mesmos campanhas homofóbicas.⁷²

De certo modo, isso explica o modo ambíguo como Gotchling e Agnes observam os comentários de Baz. Retomando as palavras de Agnes, Baz seria “um esnobe condescendente cuja homossexualidade o aliena[ria] do proletariado”. Historicamente,

[d]e fato, no centro do Partido Comunista, havia diferenças de opinião em relação à homossexualidade. Certas observações conectavam a homossexualidade ao capitalismo, e um artigo publicado em *Rote Fahne* em 28 de outubro de 1927 descrevia a homossexualidade como “não-proletária.” No início de 1934, a homossexualidade foi claramente rotulada como “uma perversão fascista.”⁷³

Analogamente, a dramaturgia sugere um olhar analítico para esse acontecimento histórico, que se repete em outros momentos e lugares. Por exemplo, assim como a proibição da teoria freudiana sobre o inconsciente e a

⁷² The SPD and the KPD adopted a two-faced approach to homosexual politics. On the one hand, they supported the homosexual movements and called for the abolition of 175, on the other, they took advantage of the homosexual scandals to tarnish the political bourgeoisie and their opponents, and did not hesitate to launch homophobic campaigns themselves. (TAMAGNE, 2006, p. 287, tradução minha.)

⁷³ In fact, at the very center of the Communist Party, there were differences of opinion concerning homosexuality. Certain remarks linked homosexuality and capitalism, and an article published in *Rote Fahne* October 28, 1927 described homosexuality as “non-proletarian.” Starting in 1934, homosexuality was clearly labeled as “a fascistic perversion.” (TAMAGNE, 2006, p. 289, tradução minha)

sexualidade, estudos que tinham qualquer relação com a compreensão da homossexualidade passavam por uma dura censura em várias partes do mundo, como no Reino Unido, conforme os apontamentos que encontramos num levantamento histórico a propósito dos avanços e recuos da comunidade LGBT em direção ao casamento igualitário, reproduzidos a seguir:

1988: A então Primeira Ministra Margaret Thatcher introduziu uma emenda para a Lei de Administração Local – a Lei de 1988 –, que baniu escolas públicas de ensinar ou promover a “aceitabilidade da homossexualidade como uma relação supostamente familiar”.

A notória “Seção 28” causou uma indignação generalizada e foi catalisadora de uma onda massiva no ativismo gay, incluindo a formação do grupo de direitos LGBT Stonewall do Reino Unido. A seção 28 foi revogada na lei da Escócia em 2000, e da Inglaterra, do País de Gales e da Irlanda do Norte em 2003.⁷⁴

No Reino Unido sob o governo Thatcher, disseminava-se um discurso extremamente conservador que encarava a população gay, em especial os homens, como uma ameaça à saúde pública devido ao surgimento da AIDS, e é nesse contexto que a referida medida anti-gay é proposta. A lei só vem a ser revogada nos anos 2000.⁷⁵ A propósito, o discurso anti-gay nos Estados Unidos da América não ficava atrás. Ali a radicalidade retórica de afronta aos homens gays cresceu conforme avançavam as conquistas do movimento de direitos de gays e lésbicas do pós-Stonewall em 1977 na Flórida. Em resposta à ascensão dessa comunidade, Anita Bryant – uma ex-miss e representante dos direitos cristãos – encabeçou uma campanha anti-gay chamada “Salve nossas crianças”. Bryant tentou usar de sua influência e popularidade para derrubar uma lei do condado de Dade, na Flórida, que proibia discriminação com base na orientação sexual. Tal empreitada não foi bem-sucedida, pois os legisladores interpretaram que a medida representava uma

⁷⁴ 1988: Then-Prime Minister Margaret Thatcher introduced an amendment to the Local Government Act 1988 banning state schools from teaching or promoting the “acceptability of homosexuality as a pretended family relationship”. The notorious “Section 28” caused widespread outrage and as the catalyst for a massive surge in gay activism, including the formation of LGBT rights group Stonewall UK. Section 28 was repealed in Scottish law in 2000, and from English, Welsh and Northern Irish law in 2003. “A timeline of gay rights in the UK: From death by hanging to the era of marriage equality”. 27 jul. 2017. In: *The Week*. Disponível em: <<http://www.theweek.co.uk/87213/a-timeline-of-gay-rights-in-the-uk>>. Acesso em 09 set. 2018, tradução minha.

⁷⁵ Idem.

intervenção indevida na vida privada.⁷⁶ Talvez como reverberação da onda anti-gay difundida sobretudo pelo advento da AIDS, o parlamento britânico, sob a administração Thatcher, introduziu aquela emenda à Lei de 1988, pela qual escolas públicas seriam impedidas de promover positivamente os relacionamentos homossexuais.

A AIDS marcou o nascimento de uma indústria artesanal de pesquisa anti-gay liderada por Paul Cameron, diretor do Instituto de Investigação Científica de Sexualidade em Lincoln, Nebraska. O grupo mal nomeado, que mais tarde se tornou Colorado Springs, Instituto de Pesquisa da Família com base em Colorado, que Cameron descreveu como “cientistas defendendo valores da família tradicional,” produziu uma série de panfletos chocantes sobre supostas doenças sociais associadas à homossexualidade.” [...] Durante um debate em 1981 sobre uma medida de direitos para gays em Lincoln, Cameron declarou publicamente que um garoto de quatro anos de idade foi sexualmente mutilado num banheiro de um shopping center devido a um “ato homossexual”. A polícia de Lincoln nunca foi capaz de localizar o garoto em questão e emitiu uma declaração de que não havia provas para indiciar Cameron.⁷⁷

Nesse período Reagan se isentou de dar qualquer declaração ou fornecer qualquer tipo de apoio financeiro à pesquisa da cura do HIV. Na verdade, ele utilizou indiretamente essa doença como parte de sua plataforma eleitoral para conquistar a simpatia de grupos conservadores. O porta-voz do presidente Reagan, Pat Buchanan, chegou a chamar a AIDS de “a vingança da natureza contra os gays”, e oportunamente a base eleitoral cristã fundamentalista reaganista preferia dizer que se tratava da “ira de Deus sobre os gays”.

⁷⁶ EAKLOR, VICKI. *Queer America: A people's GLBT History of The United States*. New York: The New Press, 2008, p. 170, tradução minha.

⁷⁷ AIDS marked the birth of a cottage industry of antigay research led by Paul Cameron, director of the Institute for the Scientific Investigation of Sexuality in Lincoln, Nebraska. The misnamed group, which later became the Colorado Springs, Colorado-based Family Research Institute, which Cameron described as “scientists defending traditional family values” produced a series of lurid pamphlets about the supposed social ills associated with homosexuality.” [...] During a 1981 debate over a Lincoln gay rights measure, Cameron publicly stated that a four-year old boy had been sexually mutilated in a mall rest room because of a “homosexual act”. The Lincoln police were never able to locate the boy in question and issued a statement that there was no evidence for Cameron’s charge. (BULL & GALLAGHER, 1996, p. 26, tradução minha)

Nesse sentido, o Instituto de Investigação Científica da Sexualidade administrado por Paul Cameron tornou-se uma espécie de base “intelectual” para o grupo conservador cristão e para a mídia que usava constantemente os resultados de seus trabalhos.

Cameron passou a maior parte dos estudos elaborados sobre a epidemia da AIDS para demonstrar que os homens gays trouxeram a AIDS a si mesmos e ao resto do mundo. A AIDS primeiro se tornou uma epidemia, ele insistia, porque os homens gays americanos se aventuraram em “turismo sexual em escala mundial,” em que eles se envolveram em práticas “insanitárias”. “Homossexuais têm uma forma diferente de fazer sexo,” ele afirmava. “Vocês estão misturando germes numa base internacional.” A AIDS forneceu a Cameron a justificativa médica de que ele precisava para advogar a segregação forçada de homossexuais da sociedade. A solução de Cameron para a epidemia era o teste universal de HIV e a quarentena de todos que fossem confirmados positivos para anticorpos do vírus. Apesar de sua pesquisa duvidosa, as teorias lunáticas de Cameron encontraram seu lugar no pensamento da mídia conservadora.⁷⁸

A partir desse cenário, é possível entender melhor alguns aspectos da história do movimento gay nos EUA, na ocasião do surgimento da AIDS. A omissão de ajuda à população que estava perecendo diante desse evento sem precedentes era flagrante. Em 1987, 36.058 americanos foram diagnosticados reagentes ao vírus HIV e 20.849 morreram sem receber devida assistência⁷⁹. Vicki L. Eaklor (2008, pp. 175-6) tenta explicar por meio da cultura americana como essa doença levou ao pensamento anti-gay. Sua primeira justificativa reside no fato do ideário do *self-made man* apregoar que se algo aconteceu a você, isso é problema seu. A

⁷⁸ Cameron has spent the better part of the AIDS epidemic devising studies to demonstrate that gay men brought AIDS on themselves and the rest of the world. AIDS first became an epidemic, he insisted, because promiscuous American gay men went on “worldwide sex tours,” in which they engaged in “insanitary” practices. “Homosexuals have different way of having sex,” he said. “You are mixing germs on an international basis.” AIDS provided Cameron the medical justification he required to advocate the forced segregation of homosexuals from society. Cameron’s solution to the epidemic was universal HIV testing and the quarantine of everyone who tests positive for virus antibodies. Despite his shoddy research, Cameron’s crackpot theories found their way into mainstream conservative thought. (Idem., tradução minha)

⁷⁹ WHITE, Allen. “Reagan’s AIDS Legacy / Silence equals death. 8 jun. 2004. In: *SFGATE*. Disponível em: <<https://www.sfgate.com/opinion/openforum/article/Reagan-s-AIDS-Legacy-Silence-equals-death-2751030.php>>. Acesso em 7 set. 2018.

segunda diz respeito à atitude do americano diante da doença ou velhice. Como cultuam-se a juventude e a saúde, pessoas que não se enquadram a esse padrão são excluídas – por exemplo, familiares idosos acabam sendo mandados à casa de saúde, longe da família para receber atendimento. Por último, uma cultura dita conservadora não tinha espaço para um discurso tão aberto em relação à sexualidade e ao sexo, mesmo depois da “revolução sexual” dos anos sessenta.

A tensão localizada no término da discussão entre Agnes e Baz, na qual a moça insinua que a suposta ignorância do rapaz a respeito da situação do proletariado tem a ver com o fato dele ser gay, parece aumentar se levarmos em conta o insulto que ele profere ao reagir contra o argumento questionável da moça. Sua resposta é tanto agressiva quanto provocadora se pensarmos no momento histórico em que ela foi encenada, e serve como uma forma de resistência:

BAZ: [...] E eu sendo gay me traz em contato com mais proletários do que você possa imaginar.

AGNES: Eu, também, trabalhando no Estúdio.

BAZ: Certo. Eles pintam seu rostinho e limpam-no depois que você terminou de atuar. Eu faço sexo com eles.⁸⁰

As cenas aqui descritas e analisadas apontam para uma discussão profunda sobre como os alemães aceitaram a melhora da economia às custas do genocídio do povo judeu e de minorias que não se enquadravam no padrão imposto pela Alemanha Nazista. É com base nesse paradoxo, sugerido pela peça, entre os ganhos econômicos auferidos pela sociedade alemã e as perdas humanas trazidas pelo holocausto promovido pelo nazismo, intimamente ligadas àqueles ganhos, que é possível aplicar uma leitura análoga do paradoxo da sociedade americana. As referências por mim feitas à situação histórica americana propõem que a situação do lado dos americanos guarda semelhanças com o paradoxo alemão.

⁸⁰ BAZ: [...] And my being homosexual brings me into contact with more proletarians than you can imagine. / AGNES: So does working at the Studio. / BAZ: Right. They paint your face and clean up after you've finished acting. I have sex with them. (KUSHNER, 2010, p. 28, tradução minha)

O engajamento dos americanos em diversas pequenas disputas bélicas e na “tentativa de extermínio da população gay” seria o preço a se pagar para que eles pudessem desfrutar da sensação difusa de vitória. Afinal de contas, esse período reúne alguns fatores que contribuíram para a ascensão de figuras políticas conservadoras que foram muito prejudiciais à comunidade LGBT. O eleitorado cristão conservador cresceu em função do silêncio da maior autoridade política americana perante aquelas medidas regressivas, e também em função da tendência ideológica anti-gay com a qual os americanos trataram as vítimas da AIDS, reforçada pela culpabilização dos homens homossexuais pela epidemia, explicação que era veiculada pelos meios de comunicação de massa.

PACTOS FÁUSTICOS NUMA CHAVE PÓS-MODERNA

[O] vasto poema dramático de Fausto simboliza a busca prometeica do homem, do seu desejo ardente de transcender seus limites físicos e espirituais, à procura de uma resposta aos eternos problemas da vida humana e do universo. E é, ao mesmo tempo, símbolo dos descaminhos e abismos aos quais se expõe aquele que segue esse anseio titânico.

Anatol Rosenfeld.
História da literatura e do teatro alemães. 1993, p. 226.

Fausto foi uma das personagens mais marcantes da literatura alemã. Sua história foi reelaborada por Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832], cuja obra foi um marco do Classicismo Literário Alemão e do movimento que ficou conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). A peça homônima ao nome da personagem principal foi escrita em duas partes em forma de versos, muito distintas entre si quando se observam suas estruturas. A primeira parte (1806) é mais linear, enquanto a segunda (1832) traz elementos de várias culturas e um certo *flashback* da história humana. Na história, Fausto tem tudo o que poderia desejar, inclusive o significado de seu nome em latim quer dizer “alegre, feliz, sortudo”. Sua arrogância e insatisfação com aquilo que estava à sua disposição e a astúcia diabólica de Mefistófeles o levam a firmar um pacto. No fim da peça, numa chave cristã, Fausto se redime de seus pecados e é salvo juntando-se a Gretchen no céu.

A reconfiguração do *Fausto* proposta por Kushner em *A Bright Room Called Day*, ao adaptar a narrativa goethiana ao contexto ideológico corrente nos anos 1980, não é menos persuasiva. Sua reelaboração da temática dá novas cores e significados diante de seu novo tempo. Em primeiro lugar, observam-se que as cenas finais são escritas em forma de verso – de certa forma, emulando o texto escrito por Goethe –, o que acaba causando um efeito de distanciamento. Esse efeito é alcançado devido à situação crítica das personagens ser apresentada em versos, o que distancia o espectador da peça, causando uma não identificação do

espectador com a obra. Nesse sentido, esse recurso se aproxima daquele utilizado por Goethe quando compôs sua peça em forma de poema. Outro elemento dessa adaptação usado por Kushner é sua reescrita (pastiche) em forma de metateatro. Na cena “It Takes Three Invitations” (São Necessários Três Convites), vista anteriormente, Paulinka estava fazendo o papel de Gretchen em *Fausto* – Parte 1 – no Teatro Karlsruhe. Tanto a peça quanto a personagem são menosprezadas por ela. Paulinka está se dirigindo diretamente ao espectador e, por esse procedimento, quebrando a quarta parede:

Vocês conhecem a cena na peça onde o poodle preto se torna o Diabo e oferece a Fausto o mundo? Toda aquela hesitação, infinita, sempre pareceu-me tão piegas. Apenas... Exceto uma noite eu estava caminhando para casa após uma performance e uma coisa muito estranha aconteceu. Eu me deparei indo por uma rua estreita, um beco, realmente, que eu nunca havia estado antes, e de repente... Havia este pequeno poodle preto, sentado numa soleira. Esperando por mim. Olhando para mim fixamente com aqueles olhos escuros úmidos de cachorro. E pensei comigo mesma: “É Ele! Ele veio falar comigo!” Ele vai se levantar em Suas pequenas pernas traseiras e dizer “Paulinka! Fama, filmes, e genialidade insuperável como atriz em troca de sua alma imortal!”⁸¹

O menosprezo de Paulinka não estava exatamente atrelado à história de Fausto em si, mas à sua hesitação em aceitar o pacto. Outro elemento a destacar reside no fato de Paulinka ter de interpretar Gretchen, cuja função na peça é redimir Fausto de seus pecados. Essa personagem primeiro é seduzida pelas promessas de Fausto, engravida, concebe essa criança fora de um casamento tradicional, como tentativa de escape dentro da sociedade em que vivia, acaba matando a criança, e é encarcerada. Fausto tenta resgatá-la, mas ela decide tirar a própria vida como forma de reconhecimento da própria culpa. É compreensível a não

⁸¹ You know the scene in the play where the black poodle turns into the Devil and offers Faust the world? All that demurring, endless, Always seemed so coy to me. Just... But so one night I was walking home after a performance and a very strange thing happened. I found myself going down a narrow street, an alley, really, one I'd never been down before, and suddenly... There was this little black poodle, sitting on a doorstep. Waiting for me. Staring at me with those wet dark dog eyes. And I thought to myself: “It's Him! He's come to talk to me!” He's going to stand up on His little hind legs and say “Paulinka! Fame, films, and unsurpassable genius as an actor in Exchange for your immortal soul!” (KUSHNER, 2010, p. 35, tradução minha)

identificação de Paulinka com essa personagem, pois a atriz quer ser a protagonista de sua própria história. Ela queria estar no lugar de Fausto, e o poodle preto que estava à sua frente a faz revelar esse desejo:

E foi quando eu soube, e meus queridos eu queria não saber: eu nunca resistiria. Não poderia. Sou constitucionalmente incapaz de resistir a qualquer coisa. Uma boa atriz, uma boa mentirosa, mas na verdade uma pessoa não lá muito boa. Apenas me dê Berlim, sessenta anos de sucesso, e, então, me leve para o Lago de Fogo! Faça negócio com o Diabo.⁸²

Os sonhos de Paulinka não são tão grandiosos quanto os de Fausto. A personagem de Goethe busca atingir o conhecimento ilimitado, enquanto Paulinka apenas sonha em ter fama e dinheiro; por essa razão, essa cena kushneriana deve ser considerada um rebaixamento em relação à cena da peça *Fausto*. Ela se apresenta em forma de pastiche – uma vez que se trata de uma mimetização, uma espécie de colagem, mas não um comentário sobre a dramaturgia goethiana. Observe-se o excerto:

[...] o poodle tinha outras coisas em mente. Eu acho que devo ter gaguejado quando eu perguntei se ele queria fazer-me uma oferta. Ele *pulou* em mim, latindo e rosnando e obviamente queria sangue. Perseguiu-me por quarteirões. Eu escapei ao entrar num bar, onde eu bebi, bebi e bebi... Provavelmente apenas um poodle preto desprezível de alguém. Mas sempre me perguntei... se fosse mesmo Ele, e Ele decidiu que eu não valia o suficiente?⁸³

A cena é encerrada com um tom de tragicomédia, pois o cão que encarava nossa personagem não passava de um animal comum. Além disso, a descrição do ataque e o lugar onde ele foi buscar abrigo dão um tom de comicidade. Por fim, sua

⁸² And that's when I knew it, my dears I didn't know: I'd never resist. I couldn't. I am constitutionally incapable of resisting anything. A good actress, a good liar, but not in truth a very good person. Just give me Berlin, sixty years of success, and then haul me off to the Lake of Fire! Do business with the Devil. (KUSHNER, 2010, p. 35, tradução minha)

⁸³ [...] the poodle had other things in mind. I guess I must have startled it when I asked it if it wanted to make me an offer. It leapt up at me, barking and snarling and obviously out for blood. Chased me for blocks. I escaped by ducking into a bar, where I drank and drank and drank... Probably just somebody's nasty black poodle. But I've always wondered... what if it really was Him, and He decided I wasn't worth it? (KUSHNER, 2010, p. 35, tradução minha)

avaliação final sobre sua própria alma não ser digna de um pacto, diferentemente da personagem de Goethe, sugere uma possível autodepreciação, pois ela mesma questiona se o valor da própria alma seria suficiente para uma barganha com o diabo.

No fim da cena em que o psicanalista de Paulinka – *Herr* Professor Bloom – foge e a atriz vai buscar consolo no apartamento de Agnes, Paulinka dá seu parecer a propósito da situação da Alemanha melhorar após a ascensão de Hitler, como atesta o excerto a seguir:

Não, não acho que irá. Isso veio hoje. É uma carta do Ministério da Cultura.

(Paulinka oferece a carta para Agnes, que não a pega.)

PAULINKA: A indústria de filme vai ser... qual foi a palavra usada? *(Consulta a carta)* Ah, sim; incorporada. Estou convidada a conhecer o oficial responsável para discutir meus planos. Gostam do meu trabalho. Açam que eles têm um papel pra mim⁸⁴. *(Pausa)* Devo ir? O que eu faço?

AGNES: Não sei. Não me pergunte isso.

PAULINKA: Você trabalhará para eles? Fará filmes para eles?

AGNES: Não sei. Não. Talvez. Ninguém vai ligar se eu fizer ou não. [...]⁸⁵

Esse trecho revela um abalo em crenças de ambas as atrizes, pois evidencia a relação conflituosa entre sua consciência moral e sua necessidade de sobrevivência. A indústria do cinema⁸⁶, ao ser incorporada ao regime nazista, nos

⁸⁴ Neste excerto, há um jogo de palavras com “*part to play*” que tanto pode significar um papel como atriz no sentido artístico quanto um papel a desempenhar naquela nova configuração política.

⁸⁵ No, I don't think it will. This came today. It's a letter from the Ministry of Culture. *(Paulinka offers the letter to Agnes, who does not take it.)* PAULINKA: The film industry is going to be... what was the word? *(Consults letter)* Oh yes; incorporated. I am invited to meet the officer in charge, to discuss my plans. They like my work. They think I have a part to play. *(Pause)* Should I go? What should I do? / AGNES: I don't know. Don't ask me that. / PAULINKA: Will you work for them? Make films for them? / AGNES: I don't know. No. Maybe. No one will care if I do or not. [...] (KUSHNER, 2010, p. 99, tradução minha)

⁸⁶ Obviamente, não era só a indústria do cinema que estava sendo incorporada ao regime. Rosenfeld (1993, p. 330) relata que: “[a] vida teatral nos doze anos do nazismo e nos seis anos de guerra de modo algum se extinguiu. O prestígio do teatro era demasiado alto e amplo para que suas instituições e seus integrantes pudessem ser tratados de imediato com brutalidade muito manifesta. No entanto, boa parte dos maiores autores, parte menor dos encenadores e ainda mais reduzida dos atores (muito dependentes da língua alemã)

levanta um questionamento: as atrizes, no intuito de garantir o seu pão de cada dia, vão se render a esse novo foco de trabalho? Isto é, elas vão aceitar fazer parte da indústria nazista, compactuando, desse modo, com a ideologia que a sustenta? De certa forma, aceitar este convite é pactuar com o diabo.

Outro momento da peça em que a referência mítica de Fausto é retomada se passa na cena “Welcome” (Bem-vindo). O slide data de 30 de janeiro de 1933. Agnes está limpando o apartamento, Husz está bebendo, enquanto Paulinka está se recuperando da bebedeira. Agnes faz um comentário de como eles eram pessoas melhores há um ano.

[...] É o mal, o que está acontecendo. Talvez você estivesse certa, Paulinka.

PAULINKA: Duvido. Certa a respeito de quê?

AGNES: O Diabo.

HUSZ: Sssssshhhh!

AGNES: O que foi?

HUSZ: Não gosto de falar abertamente sobre ... isso. Especialmente tarde da noite.

AGNES: Você está brincando. Ninguém acredita realmente no Di---

HUSZ: Quer conhecê-Lo?

AGNES: Por que não? Você O conhece?

HUSZ: Não bem, mas Ele virá se eu chamar.

PAULINKA: Você tem conexões impressionantes, Husz.

HUSZ: Minha família vem dos Altos Cárpatos, uma vila bem no alto de uma montanha selvagem e árida. Eram pastores de cabras: o que significa pessoas fortes. No século quatorze quase todos da vila foram mortos, executados a machadada por terem se envolvido num encontro íntimo com o Diabo. Desde então cada húngaro nascido numa montanha tem um entendimento especial com Ele. Ele tem um apreço por nós. Ele virá.⁸⁷

abandonaram a Alemanha. Pouco a pouco os palcos foram *gleichgeschaltet*, isto é, rigorosamente coordenados, de acordo com os preceitos do fascismo, e ‘depurados’ de todos os elementos ‘não-arianos’ e politicamente duvidosos. Listas negras e queimas festivas de livros e textos atingiram também o teatro. E o conselheiro federal da Câmara de Teatro Reich, chefe de um exército de leitores-censores e outros auxiliares, fiscalizou com rigor os dramaturgos, libretistas e representações.”

⁸⁷ [...] It’s evil, what’s happening. Maybe you were right, Paulinka. / PAULINKA: I doubt it. Right about what? / AGNES: The Devil. / HUSZ: Sssssshhhh! / AGNES: What? / HUSZ: I don’t like loose talk about ... that. Especially late at night. / AGNES: You’re joking. No one really believes in the D--- / HUSZ: Want to meet him? / AGNES: Why not? You know Him? / HUSZ: Not well, but He’ll come if I call. / PAULINKA: You have impressive connections, Husz. / HUSZ: My Family comes from the High Carpathians, a village way up on a wild, barren mountain. Goatherds: mean, tough people. In the fourteenth century nearly everyone in the village was butchered, put to the axe for engaging in intimate congress with the Devil.

O diálogo entre as três personagens sobre o Diabo é sem dúvida algo bem inusitado. A princípio, o espectador pode pensar que se trata de uma conversa de bêbados, pois os três estão sob o efeito do álcool, e uma das personagens afirma ter uma relação íntima com uma entidade mítica. Afinal, quem seria de fato capaz de invocar tal entidade? Kushner cria uma espécie de folclore popular nesse excerto sobre uma possível relação entre o Diabo e os húngaros. De certa forma, a dramaturgia está fazendo referência a um passado fictício, mas, ao mesmo tempo, ela aponta para o pacto real que seria selado anos depois, em 1942, entre os húngaros e a Alemanha nazista, por meio do qual

Os judeus sofreram mais de seis mil baixas como um resultado de ações iniciadas pelos húngaros. A maioria dessas baixas foram judeus que tinham sido mobilizados no sistema de serviço de trabalho. Os outros foram vítimas de massacres [...], os judeus húngaros dificilmente poderiam prever o que estava por vir.⁸⁸

Retomando a cena em que Husz faz a evocação do Diabo na presença das duas atrizes, é interessante observar como ele o faz de forma bem teatral:

HUSZ: Primeiro vocês duas devem cobrir o olho esquerdo com a mão.

AGNES: Isso é idiota, Husz. Não estou gostando disso.

HUSZ: Quieta, por favor. É tarde demais. Eu já O chamei. Cubra, Agnes (*Ele se levanta de repente*) Muito bom. (*Pausa*) A música está no ponto?

(*Há em resposta uma explosão de música: o final da Segunda Sinfonia de Mahler. A Ressureição. Agnes reage violentamente, Paulinka parece encantada.*)

HUSZ: As luzes estão prontas? (*As luzes ficam ofuscadas e infernais*)

HUSZ: Diabo...? (*De fora do palco e em toda parte, uma voz profunda responde em um suspiro – “Pronto.”*)

HUSZ: Então, luzes! Câmera! Ação!

Since then every Magyar born on the mountain has a special understanding with Him. He's very fond of us. He'll come. (KUSHNER, 2010, pp. 74-5, tradução minha)

⁸⁸ The Jews suffered more than sixty thousand casualties as a result of actions initiated by Hungarians. Most of these casualties were Jews who had been mobilized into the labor service system. The others were victims of the massacres [...], Hungarian Jewry could hardly foresee what was to follow. (BRAHAM, 2000, p. 27, tradução minha)

*(Blackout. Então, dois olhos vermelhos aparecem, brilhando. É o cão do Diabo. Uma luz estranha começa a preencher o ambiente. Toda a mobília foi reorganizada. Uma grande cadeira de carvalho, estofada em veludo carmesim, com braços contorcidos como serpentes, surgiu no centro do ambiente. Agachado a seu lado, o cão do Diabo, que parece com um mamute de porcelana de Dresda com olhos vermelhos de fogo, fumaça saindo de sua boca. A porta se abre e o Diabo entra. Ele está vestido elegantemente e anda mancando com uma bengala – Ele tem um pé torto – e Ele respira pesadamente, quase de forma asmática.)*⁸⁹

O preparativo para a entrada do Diabo é um recurso de distanciamento com o intuito de lembrar o espectador que tudo o que está ocorrendo faz parte de uma representação teatral. A fala de Husz se assemelha com a de um diretor de cinema ao iniciar uma cena. Ele dirige a música e a iluminação que dão tom aos acontecimentos que virão a seguir. Além disso, é interessante observar que, assim como em *Fausto*, um cão se faz presente na cena. A música que também toma conta do ambiente não deve ser menosprezada, pois ela foi composta por um judeu que tinha certo fascínio pela liturgia cristã. Gustav Mahler compõe a *Ressurreição*, apresentando um tom trágico e fúnebre, mas ao mesmo tempo interrogativo no sentido de tentar entender as experiências humanas de tristezas e alegrias cotidianas. Essa composição foi a primeira em que ele fez uso da voz humana.⁹⁰ Por fim, como o próprio título da sinfonia – *Ressurreição* – denota, biblicamente, a

⁸⁹ HUSZ: First you both have to cover your left eye with your hand. / AGNES: This is silly, Husz. I don't like this. / HUSZ: Quiet please. It's too late. I've already called Him. Cover up, Agnes (He stands suddenly) Good. (Pause) Music ready? (There is an answering blast of music: the finale from Mahler's Second Symphony. The Resurrection. Agnes reacts violently, Paulinka seems delighted.) / HUSZ: Lights ready? (The lights become dim and, well, infernal.) / HUSZ: Devil...? (From offstage and everywhere, a deep voice answers in a whisper – "Ready.") HUSZ: Then lights! Camera! Action! (Blackout. Then two red eyes appear, glowing. It is the Devil's dog. A strange light begins to fill the room. All the furniture has been rearranged. A great oak chair, upholstered in crimson velvet, its armrests writhing serpents, has appeared in the center of the room. Crouching beside it, the Devil's dog, which looks like a mammoth Dresden china figurine with fiery red eyes; smoke dribbles from its mouth. The door swings open and the Devil enters. He is dressed elegantly and walks with a limp and a cane – He has a clubfoot – and He breathes heavily, almost asthmatically.) (KUSHNER, 2010, pp. 73-5, tradução minha)

⁹⁰ LANNA, Oiliam. "Sinfonia Nº 2 em Dó Menor, 'Ressurreição'" de Gustav Mahler. In: Filarmônica de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/mahler-sinfonia-no-2-ressurreicao/>> . Acesso em 13 set. 2018.

ressurreição dos mortos o que pode ser interpretado numa chave irônica já que o ser invocado é o próprio diabo.

O diálogo entre os anfitriões e o Diabo segue de modo quase convencional, Agnes está em choque e Paulinka não consegue esconder sua empolgação, a ponto de cumprimentar em francês, como um gesto de flerte e exibicionismo de cultura.

HERR SWETTS: Por que você me chamou?

HUSZ: Obrigado por vir. Espero que sua viagem não tenha sido longa.

HERR SWETTS: Não foi longa, não. Eu estou residindo temporariamente neste país. Por que você me invocou?

HUSZ: Meus amigos sentiram sua presença, queriam conhecê-Lo, pessoalmente. Esta é Agnes Eggling...

HERR SWETTS: (Para Agnes) Madame. Encantado.

AGNES: (Aterrorizada, sem palavras) Uhhhh, ahhh...

HUSZ: E esta é Paulinka Erdnuss.

HERR SWETTS: (Para Paulinka) Ah sim. Eu vi seus filmes.

PAULINKA: Monsieur, je suis enchantée.

HERR SWETTS: Et moi aussi. (Para Agnes) E você, você também faz filmes?

AGNES: Uhhh, ahhh...

HERR SWETTS: Ela fala?

HUSZ: Em geral fala.⁹¹

Chama a atenção, nesse excerto, o sobrenome atribuído ao Diabo: “Swetts”, oriundo de uma família que se estabeleceu antes da conquista dos Normandos na Inglaterra, em 1066. No século XVII, alguns membros da referida família se assentaram nos Estados Unidos.⁹² O espectador toma conhecimento do nome completo dessa personagem quando Paulinka o questiona:

Você é realmente o Diabo?

HERR SWETTS: Eu.... Meu cartão. (Ele entrega a Paulinka um cartão de visita)

⁹¹ HERR SWETTS: Why have you called me? / HUSZ: Thank you for coming. I hope your journey wasn't long. / HERR SWETTS: Not long, no. I have taken up temporary residence in this country. Why have you summoned me? / HUSZ: Friends of mine sensed your presence, wanted to meet you, face to face. This is Agnes Eggling... / HERR SWETTS: (*To Agnes*) Madame. Charmed. / AGNES: (*Terrified, speechless*) Uhhhh, ahhh... / HUSZ: And this is Paulinka Erdnuss. / HERR SWETTS: (*To Paulinka*) Ah yes. I've seen your films. / PAULINKA: Monsieur, je suis enchantée. / HERR SWETTS: Et moi aussi. (*To Agnes*) And you, you are also in films? / AGNES: Uhhh, ahhh... / HERR SWETTS: Can she speak? / HUSZ: Usually. (KUSHNER, 2010, pp. 75-6, tradução minha)

⁹² “Swett History, Family Crest & Coats of Arms.” In: House of Names. Disponível em: <<https://www.houseofnames.com/swett-family-crest>>. Acesso em 13 set. 2018.

PAULINKA: (*Lendo*) Herr Gottfried Swetts. Hamburgo. Importador de Novidades Espanholas.⁹³

Curiosamente, Gottfried, que integra o nome da entidade maléfica, significa “paz de Deus”⁹⁴. Em cena que se encontra anteriormente à desta invocação do diabo, Paulinka traz o seguinte questionamento: “Você já considerou a possibilidade de que você talvez seja o produto dos conflitos neuróticos? Dr. Bloom afirma isso...”⁹⁵ Nesse excerto, há uma menção clara aos estudos de Freud que discutiam processos judiciais movidos contra mulheres acusadas de bruxaria pela Igreja no contexto medieval da Inquisição. A interpretação elaborada pelo pai da psicanálise para explicar a situação dessas mulheres, que depois foram condenadas à fogueira, é que elas não passavam de pessoas que sofriam repressão sexual e vieram a apresentar sintomas psiquiátricos que foram interpretados como possessão pelo Diabo.⁹⁶ Pode-se pensar também que a representação dessa entidade é apenas um artifício metafórico utilizado pela religião e até por alguns governos como pretexto para intervir na vida dos indivíduos, levando-os a um conflito com a promessa de uma paz futura. Até mesmo um presidente democrata como Barack Obama fez uso dele para justificar a ação militar americana no Afeganistão no discurso que proferiu ao receber o prêmio Nobel. Nas palavras de Obama, “a guerra às vezes é necessária para atingir a paz”⁹⁷. De certa forma, esse foi o discurso usado inúmeras vezes pelo governo dos Estados Unidos da América para levar “a

⁹³ Are you really the Devil? / HERR SWETTS: I.... My card. (*He hands Paulinka a business card*) / PAULINKA: (*Reading it*) Herr Gottfried Swetts. Hamburg. Importer of Spanish Novelties. (KUSHNER, 2010, p. 81, tradução minha)

⁹⁴ “Significado de Godfrey ou Gottfried”. In: *Collins Dictionary*. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/godfrey>>. Acesso em 14 set. 2018.

⁹⁵ “Did you ever consider the possibility that you might be the product of neurotic conflicts? Dr. Bloom says that...” (KUSHNER, 2010, p. 80, tradução minha)

⁹⁶ STANFORD, Peter. *O Diabo: Uma Biografia*. Tradução: Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

⁹⁷ “Guerra às vezes é necessária para atingir a paz, afirma Obama ao receber Nobel”. 10 dez. 2009. In: *G1*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1410191-5602,00-GUERRA+AS+VEZES+E+NECESSARIA+PARA+ATINGIR+A+PAZ+AFIRMA+OBAMA+A+O+RECEBER+NOB.html>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

democracia e a liberdade” a países que divergiam de suas sanções. A título de exemplo, Purdy (2011, p. 192) esclarece que

A Primeira Guerra Mundial, nas palavras do presidente Wilson, foi uma guerra pela “democracia e liberdade”. A linguagem de liberdade já tinha sido usada pelos Estados Unidos nas suas campanhas imperialistas nas Américas e no Pacífico. Era uma linguagem repleta de noções como a superioridade da raça anglo-saxônica e a inferioridade de latino-americanos e asiáticos bem como a necessidade de o capitalismo americano conquistar mercados e matérias-primas fora do país.

Retomando a cena, outro modo de encarar o que está sendo dito é que Paulinka desmistifica a ideia de Diabo, dizendo que ele é produção do imaginário humano. Em outras palavras, somos responsáveis pelas atrocidades que ocorrem no mundo e não se deve culpar uma entidade mítica bíblica. A noção de religião aqui seria bem complexa, uma vez que o homem de certa maneira muitas vezes procura uma razão ou explicação para além da ação humana para as grandes catástrofes, como a do Holocausto.

Corroborando a ideia acima, o próprio *Herr Swetts* fala um pouco de si mesmo nesta cena sobre seu passado e presente:

Em resumo: Lembro de um passado, nômades, parecendo para eles um tirano do deserto, com um tirano mesquinho, com um coração de um tirano mesquinho, cruel, ganancioso, englobado com gordura, apreciador de carne de crianças... (*De novo a dor intestinal; Ele agora parece ter alguma terrível aflição intestinal, alternando entre diarreia e constipação. Isso piora conforme Ele fala*) Os anos passam; [...] Príncipe do Excremento, o Rei de Merda! (*Há um tipo de alívio/conforto*) [...] Anos passam, mais anos, refinamento, escolasticismo, inclinações progressivamente metafísicas formam como uma negatividade, um vazio, a dor da perda, da separação irreconciliável da Alegria, de Deus! (*A dor do coração retorna, pior que antes*) [...] E neste século, ainda novo, quando questões de forma são tão arduamente contestadas, minha nova forma parece ser a não-forma, sou simplesmente inacreditável. Não-objetivo. Não-existente. Deslocado. Sem Pátria. Um refugiado. O acúmulo de tantos, detritos de tantos anos cansativos, Por fim alcancei a invisibilidade. Não é o perigo que você vê que é o perigo. Eu me

tornei progressivamente difuso, como gás em pó no ar, não menos potente, mas mais espalhado por toda parte.⁹⁸

Apesar de *Herr Swetts* descrever sua própria forma no século ainda novo, ou seja, o período em que o Terceiro Reich está em Ascensão, sua fala deve ser entendida como uma espécie de aviso para ações que vão de encontro ao bem-estar da população perpetradas pelo governo reaganista. Ao se fazer uso de brechas no sistema, essas ações foram passíveis de serem implementadas e se tornaram legais. Difícilmente alguém debateria sua legitimidade, uma vez que receberam apoio de grande parte da população mais conservadora. A título de exemplo, houve a criminalização das greves, o fomento à discriminação de certos grupos pertencentes às minorias, a retirada gradual da gratuidade de atendimento público de saúde, e alguns poucos programas sociais que ainda existiam foram extintos nesse governo. Entende-se, portanto, que as atrocidades que ocorreram nesse século tornaram-se mais refinadas.

Outro elemento que vale ressaltar nessa cena são as manifestações corporais de dor de *Herr Swetts*, que não poderiam ser mais humanas e, por isso mesmo, expõem uma suposta decadência dessa entidade, o que concluímos a partir da descrição autodepreciativa de sua própria existência, a ponto de ele se dar o epíteto de “Rei da Merda”. É possível entender que sua volatilidade e enganosa fragilidade não são um problema, pois esse ser parece se aproveitar do fato de ser difícil imaginá-lo como uma instância atuante (aquela que dita as regras).

⁹⁸ HERR SWETTS: In brief: I recall a past, nomads, seeming to them a desert tyrant, with a petty tyrant, with a petty tyrant's heart, cruel, greedy, englistened with fat, fond of the flesh o children... (*Again the intestinal pain; He now seems to be having some awful bowel affliction, alternating between diarrhea and constipation. It gets worse as He speaks*) Years pass; [...] Excremental Principle, the Shit King! (*There is some kind of release/relief*) [...] Years pass, more years, refinement, Scholasticism, increasingly metaphysical inclinations shape me as a negativity, a void, the pain of loss, of irreconcilable separation from Joy, from God! (*The heart pain returns, worse than before*) [...] And in this century, still new, when questions of form are so hotly contested, my new form seems to be no form at all I am simply unbelievable. Nonobjective. Nonexistent. Displaced. Stateless. A refugee. The accumulation of so much, the detritus of so many weary years, I have at last attained invisibility. It's not the danger that you see that's the danger. I become increasingly diffuse, like powdered gas taking to air, not less potent, but more, spreading myself around. (KUSHNER, 2010, p. 78-80, tradução minha)

Corroborando essa ideia, por *Herr Swetts* estar em toda parte e ser invisível e difuso é que ele é mais perigoso. Diferentemente de Mefistófeles, que tudo podia oferecer para firmar um pacto com Fausto, esse diabo pós-moderno kushneriano não se esforça tanto para fazer pequenas barganhas. Ainda assim, há uma tentativa de barganha num nível bem simplório. Para entender melhor como esse processo se dá, observa-se o excerto da cena em que *Herr Swetts* “oferece ajuda” a Husz em troca de alguma espécie de pagamento:

HERR SWETTS: [...] O que aconteceu com seu olho?
HUSZ: Levei uma coronhada de rifle na Hungria em 1919.
HERR SWETTS: Isso eu posso consertar. O que acha?
HUSZ: De Graça?
HERR SWETTS: Ah não, não, isso nunca, isso nunca. Uma pequena gratificação, naturalmente.
HUSZ: Obrigado, mas talvez não.⁹⁹

O que se conclui é que, sem a permissão de Husz, o Diabo nada pode fazer. É preciso que haja um consentimento de um ser humano para que a atuação dessa entidade mítica efetivamente venha a ocorrer. Analogamente, o mesmo pode ser dito a respeito do processo político, em que um governante só tem poderes efetivos de atuação sobre um país quando ele é eleito pelo voto da maioria de seu povo de modo democrático. Isso significa, também, que esse povo, ao dar aval a esse representante, compactua com suas decisões.

Na dramaturgia de *A Bright Room Called Day*, a aparição ou a sugestão de sua existência só ocorre quando as personagens decidem invocá-lo e também na cena em que Paulinka confunde um poodle com o próprio Diabo; sua presença não é imposta por ela mesma, tanto que ela não faz questão de ficar por muito tempo. No fim da cena em que Husz convida essa entidade a vir até o apartamento de Agnes, a fala final da atriz parece um tanto inusitada:

AGNES: Eu... queria dizer... obrigada... por ter vindo e... bem-vindo à Alemanha e...

⁹⁹ *HERR Swetts*: [...] What happened to your eye? / *HUSZ*: Knocked out by a rifle butt. Hungary, 1919. / *HERR Swetts*: That I can fix. May I? / *HUSZ*: Free of Charge? / *HERR SWEETS*: Oh no, no, never that, never that. A small fee, naturally. / *HUSZ*: Thanks, but perhaps not. (KUSHNER, 2010, p. 76, tradução minha)

HERR SWETTS: Obrigado, *madame*. E obrigado... por me receber. Muito gentil. Até.¹⁰⁰

Estranhamente, Agnes, uma pessoa comum, recepciona o Diabo em sua casa e, de maneira mais ampla, em suas próprias palavras, em toda a Alemanha. Nesse sentido, a dramaturgia aponta para a responsabilidade do indivíduo que aceita e acomoda o mal – comparável ao acolhimento destinado a *Herr Swetts* – em momentos em que deveriam incomodar-se e não permitir as grandes tragédias sociais como se fossem algo natural e não históricas, passíveis de ser mudadas ou mesmo evitadas. A peça vai propondo uma analogia entre a História Alemã e a História dos Estados Unidos o tempo todo, de modo a estabelecer relações paralelas entre o discurso de Hitler em proteger e defender os direitos dos “verdadeiros” alemães, que levou toda uma nação a cometer uma das maiores atrocidades da humanidade, e o discurso da “liberdade americana” do então presidente eleito nos anos 1980, o ex-ator de Hollywood e ex-governador da Califórnia Ronald Reagan. Crítico aos programas sociais e econômicos voltados a trabalhadores e pobres, Reagan argumentava que a prosperidade do país dependia da saúde de empresas. No intuito de garantir a estabilidade das empresas, defendia o direito delas funcionarem com mercados livres e baixos impostos.¹⁰¹ Com uma noção deturpada de que a economia estadunidense estava finalmente entrando nos trilhos, muitos americanos parecem ter aceito de maneira passiva o empobrecimento e a falta de assistência àqueles que mais precisavam, não esperando que tais medidas que apenas favoreciam as grandes empresas passassem também a afligir todos aqueles que mais tarde necessitassem futuramente se aposentar ou mesmo de qualquer auxílio de hospitais, os quais passariam a ser em sua maioria privados e sem qualquer fundo de amparo para a população que não tivesse um plano de saúde privado. Os americanos acabaram pactuando com “o diabo” e seguindo uma estrada na qual dificilmente se veria uma saída ou retorno.

¹⁰⁰ AGNES: I... wanted to say... thank you... for coming and... welcome to Germany and... / HERR SWETTS: Thank you, madame. And thank you... for having me. Most gracious. Goodbye. (KUSHNER, 2010, p. 82, tradução minha)

¹⁰¹ KARNAL & PURDY, 2011, p. 258.

Diferentemente da peça *Fausto*, de Goethe, “que está longe de decorrer no mundo empírico, entremeado que é de elementos místicos e mágicos,”¹⁰² a salvação das nossas personagens kushnerianas está bem longe de ocorrer no plano da religião, embora o espectador já esteja ciente do desfecho desse episódio da história. Uma vez que esse final histórico do Terceiro Reich deveria ser de conhecimento comum, a dramaturgia sugere ao espectador pensar o próprio presente, seja ele o momento em que a peça foi levada aos palcos na Era Reagan ou mesmo o período atual, em que o governo contemporâneo ameaça os direitos adquiridos ou negados à classe trabalhadora, e coloque em risco certos grupos por não se enquadrarem em seja qual for o estereótipo de normatividade dessa sociedade, dando, assim, a oportunidade de esse espectador pensar criticamente nessas questões.

¹⁰² ROSENFELD, 1993, p. 226.

A REPRESENTAÇÃO DE AÇÃO E DE NOVOS AGRUPAMENTOS NA PÓS-MODERNIDADE

Aos que hesitam

Você diz:

Nossa causa vai mal.

A escuridão aumenta. As forças diminuem.

Agora, depois que trabalhamos por tanto tempo

Estamos em situação pior que no início.

Mas o inimigo está aí, mais forte do que nunca.

Sua força parece ter crescido. Ficou com aparência de invencível.

Mas nós cometemos erros, não há como negar.

Nosso número se reduz. Nossas palavras de ordem

Estão em desordem. O inimigo

Distorceu muitas de nossas palavras

Até ficarem irreconhecíveis.

Daquilo que dissemos, o que é agora falso:

Tudo ou alguma coisa?

Com quem contamos ainda? Somos o que restou, lançados fora

Da corrente viva? Ficaremos para trás

Por ninguém compreendidos e a ninguém compreendendo?

Precisamos ter sorte?

Isso você pergunta. Não espere

Nenhuma resposta senão a sua.

Bertolt Brecht.

“Aos que hesitam”. In: _____. *Poemas 1913-1956*. 2000, p. 32.

Se *A Bright Room Called Day* não propõe utopias, o que a dramaturgia tem a oferecer talvez possa ser entendido como uma representação de ação de novos agrupamentos na pós-modernidade. Fredric Jameson (1997, p. 347) problematiza a

presentabilidade potencial da nova categoria dos grupos em comparação com a categoria mais antiga das classes sociais. Isso porque a proposição de que nós agora mapeamos ou representamos o mundo social para nós mesmos através da categoria dos grupos lança uma luz um tanto diferente sobre esses acontecimentos. As representações de grupo são, acima de tudo,

antropomórficas e, diferentemente da representação em termos de classes sociais, nos dão a entender que o mundo social é totalmente dividido e colonizado até o último segmento por seus atores coletivos e representantes alegóricos, anunciando um mundo real tão “cheio como um ovo”, como dizia Sartre, e tão humano quanto uma utopia [...].

Sendo assim, esse período pós-moderno deu origem a uma “nova” experiência de agrupamento que não mais se identifica com a classe trabalhadora, como formulada pela teoria de Marx. Em substituição, projetou-se uma cultura de segmentações ou categorias cada vez mais específicas com grande potencial antropomórfico, apoiado pela sociedade da informação que lhe deu grande visibilidade midiática. Nesses novos agrupamentos, os indivíduos são capazes de dar a própria vida por seus grupos. Por exemplo, no caso das fraternidades, o indivíduo passa a se sentir parte de um coletivo que lhe traz uma espécie de gratificação da identidade psíquica; no caso étnico, o indivíduo pode estar lutando para ter as mesmas oportunidades que as demais etnias; no caso de gênero, um indivíduo talvez esteja engajado em garantir o mesmo salário que o sexo oposto. Não seria plausível dizer que esses novos agrupamentos estariam de alguma forma anulando a luta da classe trabalhadora, mas essa divisão sem dúvida enfraquece uma luta coletiva, pois esses agrupamentos se dedicam a lutar por suas próprias agendas específicas e para o benefício de seu grupo.

A fim de analisar como tal representação de agrupamentos toma forma na peça, observa-se a cena “*An Acid Morning Light*” (Uma Luz da Manhã Ácida), em que Paulinka toma a frente para proteger Husz num tumulto.

(Na manhã seguinte. Husz está numa cadeira, o rosto ensanguentado, com uma roupa rasgada. Paulinka está preparando para si uma bebida forte. Agnes está olhando Husz fixamente.)

HUSZ: Veja só, houve um pequeno tumulto...

PAULINKA: No Estúdio.

HUSZ: Paulinka é uma heroína.

PAULINKA: Cala a boca, Husz.

HUSZ: Eles fecharam o sindicato dos eletricitas. Alguns dos eletricitas não aceitaram isso. A coisa ficou feia e todo mundo partiu...

AGNES: Mas você não.

HUSZ: SAIAM?! EU QUERIA *FILMAR* ISSO. E eu queria socar alguém. Um bando de fascistas me cercou numa escadaria e eles tinham bastões preparados...

PAULINKA: Eles quase o mataram.

HUSZ: Quase. Eles foram interrompidos por uma das celebridades de segunda alemã...

PAULINKA: De segunda? Me ofendeu!

HUSZ: Chorando. "Deixem esse homem em paz!" Ela caminha imponente saindo do nada, vai para o mais grandão e feioso deles, diz "Klaus! Isto não é digno de você!" e ela o esbofeteia. Pah! Ele deixa cair o pequeno bastão, passa a mão no rosto, e diz "Meu nome não é Klaus." E, então, ele olha para os outros nazistas, e eles saiam andando, completamente envergonhados de si mesmos.

PAULINKA: A performance da minha carreira. Desperdiçada num húngaro doido e três brutamontes nazistas.¹⁰³

Nessa cena, a ação de Paulinka parece ser desencadeada por um ato de impulsividade. Sua ação, que a levou a arriscar a própria vida para salvar a de Husz, pode ser explicada provavelmente pela amizade entre os dois. Ao examinar detidamente a cena, seu desenvolvimento assemelha-se com um dramalhão cinematográfico. Além disso, a tensão posta nesse diálogo é dissipada pelas tiradas humorísticas de Husz descrevendo como foi salvo e pelo modo que rebaixa a atuação e a carreira de Paulinka a classificando de celebridade de segunda "categoria". Obviamente, outro ponto que une essas duas personagens está no fato de eles não suportarem a ideia de ficar cercados por nazistas. Como eles não têm uma linha ideológica em comum, eles ao menos compartilham o que não lhes é agradável.

¹⁰³ (*The next morning. Husz is in a chair, bloody face, clothes torn. Paulinka is pouring herself a stiff drink. Agnes stares at Husz.*) HUSZ: You see, there was a little riot... / PAULINKA: At the Studio. / HUSZ: Paulinka is a hero. / PAULINKA: Shut up, Husz. HUSZ: They closed down the electricians union. Some of the electricians didn't understand that. It got very ugly and everyone left... / AGNES: But you didn't. / HUSZ: LEAVE?! I WANTED TO FILM IT. And I wanted to hit someone! A whole gaggle of fascists surrounded me in a stairwell and they had their little sticks at the ready... / PAULINKA: They nearly killed him. / HUSZ: Nearly. They were interrupted by one of Germany's minor celebrities... / PAULINKA: Minor? I resent that! / HUSZ: Crying. "Leave that man alone!" She marched up out of nowhere, goes to the biggest ugliest one, says "Klaus! This is beneath you!" and she slaps him. Pow! He drops his little stick, rubs his face, and says "My name isn't Klaus." And then he looks at the other Nazis, and they walked away, completely ashamed of themselves. / PAULINKA: The performance of my career. Wasted on a crazed Hungarian and three Nazi thugs. (KUSHNER, 2010, pp. 123-4, tradução minha)

Ainda sobre a cena narrada por Paulinka e Husz, vale ressaltar que esse diálogo epiciza a situação da indústria do cinema na Alemanha que estava entregue ao comitê do estado nazista, o *Reichsfilmkammer* (departamento de filmes do Reich) já havia oficializado a exclusão dos judeus e estrangeiros da indústria cinematográfica alemã.¹⁰⁴ Nesse sentido, Husz seria alvo dos nazistas tanto por sua participação em movimentos políticos contrários ao sistema nazista quanto pelo fato de ele ser estrangeiro.

Outro momento na peça em que se nota uma possibilidade de ação pode ser identificada quando Baz é liberado pela polícia de Hitler e ele vai para Munique para cometer suicídio.

BAZ: Eu queria ir para uma outra cidade, então, nenhum de vocês seria pedido para identificar-me depois disso. Eu peguei o trem noturno. Quando eu cheguei lá, comprei um revólver e quatro balas. Extras. Não posso imaginar por que eu pensei que precisaria de balas extras. De qualquer forma, eu queria ser encontrado por pessoas que não temessem particularmente ou ficassem chateadas com a morte. Freiras que cuidam de pacientes em estado terminal. Melhor do que em algum café, arruinando o dia inteiro de algum garçom...

HUSZ: Você é incrivelmente gentil.

BAZ: Eu tento ser. Eu senti que me matar no meio de um monte de freiras era provavelmente um pecado muito mais sério do que fazer isso discretamente num lugar secular. Então, eu fui para o parque.

AGNES: E...?

BAZ: Agnes, eu conheci um jovem silesiano incrivelmente atraente lá. Eu estava exausto. Cansaço me deixa com tesão...

HUSZ: Então, você trepou no mato.

BAZ: Husz, você é um homem do mundo.

HUSZ: Depois daquilo você decidiu não morrer.

BAZ: Eu percebi depois do meu amigo silesiano ir embora que fazia quase uma semana desde meu último orgasmo. Energia demais reprimida. O resultado: depressão. Some a isso o pesadelo dos últimos dias – suicídio. Um interlúdio rápido com um amigo colorido e meu desejo de viver voltou a mim em toda sua glória ferosa e contagiante.

AGNES: E, então, você voltou para casa?

BAZ: Não. Tem mais. A melhor parte.

¹⁰⁴ PEREIRA, Wagner Pinheiro. "Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo." In: *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, n. 38, p. 101-131. Disponível em: <http://www.ie.ufrj.br/ri/intranet/arquivos/cinema_e_propaganda_no_fascismo,_nazismo,_salazarismo_e_franquismo.pdf>. Acesso em 3 out. 2018.

BAZ: Certo, aí estou em Munique com pouco dinheiro, uma arma carregada, e um dia todo para passar o tempo antes do trem noturno para Berlim. O que fazer?

AGNES: Você ficou no mato.

BAZ: Não, Agnes. Uma vez por dia, todos os dias, não tão raramente, não tão frequentemente, equilíbrio é tudo. Eu fui para o cinema. E você definitivamente não vai acreditar no que aconteceu.

HUSZ: Você viu um filme.

BAZ: Sim, é claro, mas não foi só isso. Era um filme da Dietrich. E quase não havia ninguém lá por ser uma sessão tão cedo, apenas eu e alguns idosos e veteranos de guerra. Quando de repente no teatro marcha um esquadrão de camisas marrons e advinha quem mais?

HUSZ: Ummm... Adolf Hitler.

BAZ: Acertou.

(Há uma pausa.)

AGNES: Você está inventando isso.

BAZ: Não estou. Era ele. Num chapéu de aba longa e sobretudo. E alguém mais com ele, um homem que eu não reconheci.

HUSZ: Eu não acredito nisso.¹⁰⁵

A dramaturgia destaca dois elementos que chamam atenção neste excerto: o primeiro elemento diz respeito à fala de Baz, pois ela enfatiza sua orientação

¹⁰⁵ BAZ: I wanted to go to another city so that none of you would be asked to identify me afterwards. I took the night train. When I got there I bought a revolver and four bullets. Extras. I can't imagine why I thought I'd need extras. Anyway. I wanted to be found by people who aren't particularly frightened or upset by death. Nuns who care for the terminally ill. Better than in some café, ruining some waiter's whole day... / HUSZ: You are wonderfully considerate. / BAZ: I try to be. I felt that killing myself in the midst of a bunch of nuns was probably a much more serious sin than doing it discreetly in a secular location. So I went to the park. / AGNES: And...? / BAZ: Agnes, I met a remarkably attractive Young Silesian there. I was exhausted. Fatigue makes me easy to arouse... / HUSZ: So you did it in the bushes. / BAZ: Husz, you are a man of the world. / HUSZ: After which you decided not to die. / BAZ: I realized after my Silesian friend left that it had been nearly a week since my last orgasm. Too much pent-up energy. The result: depression. Add to it the nightmare of the last few days – suicide. One brisk interlude with a pliable friend and my desire to live returned to me in all its hot, tainted glory. / AGNES: And so you came home? / BAZ: No. There's more. The best part. / BAZ: Well, here I am in Munich with a little Money, a loaded gun, and a whole day to kill before the night train to Berlin. What to do? / AGNES: Hang around the bushes. / BAZ: No, Agnes. Once a day, every day, not too seldom, not too often, balance is everything. I went to the cinema. And you are absolutely not going to believe what happened. / HUSZ: You saw a film. / BAZ: Yes, of course, but not only that. It was a Dietrich film. And there was hardly anyone there, it being early in the day, just me and some old people and some war vets. When all of a sudden into the theatre marches a squadron of brownshirts and guess who else? / HUSZ: Ummm... Adolf Hitler. / BAZ: Right. *(There is a pause.)* AGNES: You're making this up. / BAZ: I am not. It was him. In a slouch hat and a trench coat. And someone else with him, a man I didn't recognize. / HUSZ: I don't believe this. (KUSHNER, 2010, p. 111-3, tradução minha)

sexual e descreve de forma livre e sem pudor um encontro sexual com um jovem desconhecido que ele conheceu no parque onde pretendia tirar a própria vida. Esse fato sozinho inscreve o amigo de Agnes num grupo específico, atualmente conhecido como LGBT, na Alemanha de Hitler. Sugere-se, portanto, uma comparação não explícita desse grupo com a comunidade LGBT dos EUA nos anos 1980, período que marca o surgimento da AIDS e lança sobre essa minoria a culpa da propagação do vírus por conta de sua “liberdade sexual”.

Por falar em liberdade sexual, a menção ao filme de Marlene Dietrich na cena epiciza fatos relevantes no cinema da época. Não há um título específico dito por Baz, mas pode-se fazer algumas especulações de qual filme seria visto. Neste período, *O Anjo Azul* (1930), “filmado em alemão e em inglês, e projetado a atriz de 28 anos de Berlim como Lola Lola, uma estrela de cabaré de moral duvidosa que manipula um professor apaixonado”¹⁰⁶. Esse filme lançou Dietrich à carreira internacional. *Marrocos* (1932) em que há a famosa cena em que Dietrich, de fraque, beija a boca de uma mulher na plateia.¹⁰⁷ Seja qual for o filme invocado no imaginário do espectador o que se pode afirmar é que a referência expõe uma possível revolução da imagem da mulher no cinema. Vale ressaltar que Dietrich representa também o grupo de artistas que precisou deixar a Alemanha para dar continuidade à carreira em indústrias cinematográficas estrangeiras como a de Hollywood.

Segundo elemento, Baz destaca mais uma vez as teorias de pulsão de Freud – quando ele destaca que energia demais reprimida resulta em depressão. A teoria psicanalítica freudiana não postulava com essas palavras as causas de certas patologias como a histeria, mas, de certo modo, o que está sendo dito é que se não houver a expressão sexual do indivíduo, o resultado que isso pode acarretar é seu adoecimento. Nesse sentido, pode-se pensar que a repressão do sistema nazista

¹⁰⁶ THORPE, Vanessa. “Marlene Dietrich, a musa andrógina: Seu estilo fino e estudadíssimo está em uma mostra nos EUA e outra em Paris.” 11 jan. 2018 In: Carta Capital. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/985/marlene-dietrich-a-musa-androgina>>. Acesso em 03 out. 2018.

¹⁰⁷ Ibidem.

sobre o indivíduo cerceia ou coíbe sua ação (a libido), que, segundo a obra de Freud, é o impulso vital para a autopreservação da espécie humana.

Dramaturgicamente, a peça cria um encontro entre Adolf Hitler e Baz. Eles estão dividindo o mesmo espaço – a sala de cinema. A situação se torna ainda mais interessante dado o fato de que Baz tem em seu bolso uma arma carregada com quatro balas e isso ficticiamente poderia significar uma mudança no curso da história, mas não é bem o que ocorre na sequência da cena:

BAZ: Bem, eu te disse que vocês não iriam acreditar, mas é a pura verdade. Hitler. E ele sentou três fileiras à minha frente. A S.A. sentou na fileira de trás, mas eu tinha uma visão clara da nuca dele. Eu conseguia ver a oleosidade do seu cabelo.

AGNES: Ah, meu Deus.

BAZ: Exatamente o que eu disse. O filme começou e pensava comigo mesmo, “A vida prega peças engraçadas. Aqui estamos, assistindo a um filme de Dietrich: 10 aposentados, seis veteranos de guerra mutilados, Adolf Hitler e eu, um homossexual e anarquista nos fins de semana com uma arma carregada no bolso.”

(Ele faz a forma da arma com seus dedos, aponta cuidadosamente, e faz um suave “bague”)

Então, eu sai de lá.

HUSZ: Você fez o quê?

BAZ: Eu sai de lá.

(Uma outra pausa)

HUSZ: Isso é verdade?

BAZ: Sim, é.

HUSZ: É verdade? Adolf Hitler?

BAZ: Sim.

HUSZ: E você sai de lá?

BAZ: Eu sai de lá.

(Husz pula em direção de Baz, agarra-o pela camisa e começa a chacoalhá-lo furiosamente.)

HUSZ: POR QUE VOCÊ NÃO ATIROU? VOCÊ TINHA UMA ARMA! VOCÊ É UM IMBECIL DE MERDA! POR QUE VOCÊ NÃO ATIROU!

(Agnes segura Husz, que joga Baz longe e fica furioso do outro lado da sala)

AGNES: Husz! Por favor, para de gritar, o que você está dizendo, ele...

HUSZ: O que eu estou dizendo? O que estou dizendo? Por que ele não atirou? Eu teria atirado! Por quê? *(Vai para cima de Baz, mas não o toca)* QUAL É O SEU PROBLEMA?

BAZ: Porque, Husz. Porque eles iriam atirar em mim.

AGNES: Baz, você está inventando isso tudo.

BAZ: Não. Eu não conseguia fazer minha mão se mover, nem mesmo para alcançar o bolso em que estava a arma. Porque eu

podia tê-lo matado, mas certamente eles teriam me matado. E eu não quero morrer.¹⁰⁸

As razões pelas quais Baz se conteve ou ficou paralisado de medo ao ver Hitler em pessoa são explícitas nesse excerto. Sua preocupação estava inteiramente ligada à sua integridade física. Husz, em contrapartida, acredita que se ele estivesse na posição de Baz, provavelmente teria tentado matar Hitler. De certa maneira, destaca-se também o pensamento – tão fomentado na pós-modernidade – de que estamos à beira da falência das ideologias: pode-se entender que Baz, ao demonstrar que não está disposto a morrer por um ideal e ao colocar sua autopreservação em primeiro plano, apresenta um dos sintomas que sugere esse cenário. Apesar de o egoísmo não ser privilégio da pós-modernidade, a fala de Baz enfatiza seu caráter volátil quando ele afirma ser um anarquista nos fins de semana, ou seja, esse argumento parece corroborar a ideia de que ele “dança conforme a música”.

Outros elementos citados no diálogo da personagem historicizam o perigo enfrentado naquele período, por exemplo, a S.A. (*Sturmabteilung*), em alemão, “Destacamento Tempestade”) ou numa tradução mais livre “Tropas de Assalto” que seria a milícia paramilitar no período nazista. A presença desse grupo já era motivo

¹⁰⁸ BAZ: Well I told you you wouldn't but it's perfectly true. Hitler. And he sat down three rows in front of me. The S.A. sat in back of him but I had a clear view of the back of his head. I could see the oil in his hair. / AGNES: Oh my God. / BAZ: Just what I said. The film got going and I was thinking to myself, “Life plays funny tricks. Here we are, watching a Dietrich film: ten pensioners, six war-cripples, Adolf Hitler and me, a homosexual Sunday anarchist with a loaded gun in his pocket.” (*He shapes the gun with his fingers, aims carefully, and makes a soft “bang”*) So I left. / HUSZ: You what? / BAZ: I left. (*Another pause*) / HUSZ: Is this true? / BAZ: Yes, it is. / HUSZ: It's true? Adolf Hitler? / BAZ: Yes. / HUSZ: And you left? / BAZ: I left. (*Husz jumps up, runs over to Baz, grabs him by the shirt front and begins shaking him furiously.*) / HUSZ: WHY DIDN'T YOU SHOOT? YOU HAD A GUN! YOU FUCKING IDIOT! WHY DIDN'T YOU SHOOT! (*Agnes grabs Husz, who shoves Baz away and storms to the opposite side of the room*) / AGNES: Husz! Please, stop yelling, what are you saying, he... / HUSZ: What am I saying? What am I saying? Why didn't he shoot? I would have shot! Why? (*Running back to Baz but not touching him*) WHAT IS THE MATTER WITH YOU? / BAZ: Because, Husz. Because they would have shot me. / AGNES: Baz, you're making all of this up. / BAZ: No. I couldn't get my hand to move, to even begin to move towards the pocket that had the gun. Because I might have killed him, but they would certainly have killed me. And I don't want to die. (KUSHNER, 2010, pp. 114-5, tradução minha)

suficiente para gerar medo naqueles que discordavam do regime. Vale lembrar que Baz menciona que havia veteranos mutilados na sessão de cinema, mas obviamente esses são os sobreviventes que retornaram com sequelas da guerra. Isso, de certo modo, representa o que pode acontecer com aqueles que vão à guerra para lutar por ideal. Além disso, Baz já havia se deparado com os camisas marrons que seriam a nova polícia do Terceiro Reich. Historicamente, todos esses elementos ambientam o clima de medo em que a população estava sendo submetida e enfatiza o caráter volátil de Baz. Diante de um governo fascista, sua ação se traduz em paralisia e inação em resposta ao perigo que corre. Nesse sentido, é possível interpretar que Baz prefere preservar sua própria vida em detrimento do bem geral ou do coletivo.

Em *A Bright Room Called Day*, Agnes, Baz, Husz e Paulinka mimetizam indivíduos que se tornam comuns e paradoxais não somente nos anos de 1930, mas que seriam facilmente identificados tanto nos anos de 1980 quanto nos dias atuais – e isso seria defensável, uma vez que a tessitura dramática foi composta em forma de crítica ao momento histórico de sua escrita. Por esse motivo, é possível encontrar na composição de cada personagem kushneriana de *A Bright Room Called Day* traços de

[...] um sujeito pós-moderno, cuja "liberdade" consiste num tipo de arremedo do fato de que já não existem mais alicerces alguns, que portanto está livre para transitar, seja com preocupação ou êxtase, por um universo por si só arbitrário, contingente, aleatório. O mundo, por assim dizer, fundamenta esse sujeito na sua própria ausência de fundamento, permite sua liberdade de ação pela sua própria natureza gratuita. A liberdade desse sujeito não decorre de sua indeterminação, mas precisamente porque ele se define por um processo de indeterminação. (EAGLETON, 1996, p. 49)

Dando sequência aos elementos que aludem a esse sujeito pós-moderno, na cena vinte e quatro, Gotchling aparece inesperadamente no apartamento de Agnes.

AGNES: O que você quer?

GOTCHLING: Que bela recepção.

AGNES: Eu não te vejo faz meses. Você deve querer alguma coisa. Achei que você tinha ido embora de vez.

GOTCHLING: Eu fui, oficialmente.

AGNES: Oficialmente para onde?
 GOTCHLING: Oficialmente para a Suíça.
 AGNES: E, de verdade, para onde?
 GOTCHLING: Suíça.
 AGNES: Mentira.
 GOTCHLING: Você não quer a verdade.
 AGNES: Mentira.
 GOTCHLING: Não importa. Eu preciso de sua ajuda. O apartamento...
 AGNES: Eu sabia. A resposta é não.
 GOTCHLING: Não há mais ninguém. Você tem que fazer isso.
 AGNES: Eu não tenho que fazer nada. Você não pode me fazer arriscar minha vida. Arrisque a sua.
 GOTCHLING: Eu já estou.
 AGNES: Que bom para você. Que maravilhoso. Eu recuso essa honra.
 GOTCHLING: Deixa eu te dizer uma coisa. Vamos fazer um trato. *(Sem resposta)* Você não pode se salvar, Agnes. Se você sobreviver, você sobrevive, mas só porque você é sortuda.
 AGNES: Eu não sei do que você está falando.
 GOTCHLING: Eu vou deixar bem claro. Se você dizer não a isso, Agnes, você está morta para mim. E nós duas precisamos desesperadamente manter ao menos alguma parte de você viva. Diga sim, e prometo carregá-la comigo, a parte de você que está morrendo agora. Eu posso fazer isso, sou mais forte que você. Diga sim, e eu levarei seu coração e guardarei junto ao meu, e protegerei com minha vida. E algum dia eu talvez seja capaz de trazê-lo de volta a você. Você gosta demais de arrependimentos, Agnes, mas o tempo para arrependimento passou. Eu preciso muito ter orgulho de você.
 AGNES: Se eu for presa, Anabella Gotchling, eu juro por Deus que eu nunca vou te perdoar.
 GOTCHLING: Daqui a três dias, por volta das seis da noite. Espera por ela. Ela disse que conhece você. O nome dela é Rosa. *(Saí)*¹⁰⁹

¹⁰⁹ AGNES: What do you want? / GOTCHLING: That's quite a welcome. / AGNES: I haven't seen you for months. You must want something. I thought you'd gone for good. / GOTCHLING: I have, officially. / AGNES: Officially, where? / GOTCHLING: Officially Switzerland. / AGNES: And really where? / GOTCHLING: Switzerland. / AGNES: Lie. / GOTCHLING: You don't want the truth. / AGNES: Lie. / GOTCHLING: It doesn't matter. I need your help. The apartment... / AGNES: I knew it. The answer's no. / GOTCHLING: There's no one else. You have to. / AGNES: I do not. You can't make me risk my life. Risk your own. / GOTCHLING: I am. / AGNES: Good for you. How wonderful. I refuse this honor. / GOTCHLING: Tell you what. We'll make a deal. *(No answer)* You can't save yourself, Agnes. If you make it, you make it, but only because you're Lucky. / AGNES: I don't know what you're talking about. / GOTCHLING: I will. If you say no to this, Agnes, you're dead to me. And we both need desperately to keep at least some part of you alive. Say yes, and I promise to carry you with me, the part of you that's dying now. I can do that, I'm stronger than you. Say yes, and I will take your heart and fold it up to mine, and protect it with my life. And some day I may be able to bring it back to you. You're very fond of regrets, Agnes, but the time for regretting is gone. I need very much to be proud of you. / AGNES: If I get

No excerto acima, o dilema enfrentado por Agnes ao receber e ocultar uma fugitiva está mais associado ao seu lado emocional do que sua orientação política. Gotchling faz questão de enfatizar o quanto Agnes está anestesiada pelo sistema em que está inserida. Talvez isso se explique por ela não fazer parte do partido comunista, ou mesmo por não se envolver profundamente com qualquer ideologia. Gotchling sugere salvar metaforicamente uma parte militante que Agnes demonstrou ter antes da ascensão do nazismo. De certa maneira, essa última fase de Agnes, em *A Bright Room Called Day*, representa em grande parte o sujeito pós-moderno identificado nos anos de 1960 em obras como as de Foucault, que conforme afirma Jameson (1997, p. 31), está inserido em

um “sistema”, uma dinâmica totalizadora detectável no movimento da sociedade contemporânea. Ocorre que quanto mais convincente for a visão de um sistema ou a lógica cada vez mais abrangente [...] tanto mais desamparado se sente o leitor. Na medida, então, em que o teórico ganha ao construir uma máquina cada vez mais fechada e aterradora, na mesma medida perde, uma vez que a capacidade crítica de seu trabalho fica assim neutralizada, e os impulsos de revolta e de negação, para não falar dos de transformação social, são percebidos, cada vez mais, como gestos inúteis e triviais no enfrentamento do modelo proposto.

Esse sujeito está presente na tessitura da dramaturgia kushneriana. Por ele não ser atingido de forma imediata e direta pelos retrocessos políticos e perdas duras de direitos, acredita que basta esperar tempo suficiente para a “maré mudar” e a história tomar outro curso. Observa-se esse pensamento na cena vinte e cinco, em que Malek se hospeda por uma noite no apartamento de Agnes, como fora arranjado por Gotchling.

(Há uma leve batida na porta. A batida de novo. Agnes vai rapidamente para a porta, abre uma fresta, então, deixa Rosa Malek entrar.)

AGNES: Ninguém viu você.

MALEK: Não.

arrested, Anabella Gotchling, I swear to God I will never forgive you. / GOTCHLING: Three days from now, around six in the evening. Expect her. She says she knows you. Her name is Rosa. (*Exits*) (KUSHNER, 2010, pp. 139-141, tradução minha)

AGNES: Como você pode saber? Há tantas portas e becos e janelas.

MALEK: Eu não acho que alguém me viu.

AGNES: Você não *acha*? Ah meu deus.

MALEK: Você tem que se acalmar. E se alguém me viu? Eu não estou usando uma boina vermelha e uma placa dizendo “comunista em fuga.”

AGNES: Mas mais tarde, quando eles vierem procurar – eu não deveria ter feito isso, eu realmente não deveria. Isso não é piada. Que droga, Annabella. Eles irão descobrir. As pessoas odiosas neste prédio. Eles observam tudo. Eles recebem dinheiro para delatar. Calma, calma, eu preciso de uma bebida. Você quer uma bebida?

MALEK: Sim, por favor.

(Agnes enche duas taças e dá uma para Malek. As duas sentam.)

AGNES: Mas você não pode ficar aqui por muito tempo.

MALEK: Apenas até de manhã.

AGNES: De manhã. Então, você deve partir. E não dê este endereço a mais ninguém.

MALEK: Não. *(Pausa.)*

AGNES: *(Mais calma)* Para onde você vai? Depois daqui?

MALEK: Não posso dizer.

AGNES: Não, certo, não, isso é... isso faz sentido. Eu não queria saber de verdade. Mas... você ainda... trabalhará.

MALEK: Eu realmente não posso falar disso.

AGNES: Não. Por favor. Me desculpe. Você provavelmente acha que eu sou uma espiã. Eu... eu não mudei tanto assim. Eu só preciso saber que você continuará o trabalho. Você e Gotchling. Vocês continuarão fazendo o que precisa ser feito, na surdina, eu não conseguiria, eu realmente não sou grande coisa, eu acho... que o medo é grande demais, me faz de tola, mas isso ainda importa para mim.

MALEK: Eu sei o que importa, Agnes.

AGNES: E isso vai passar. Meses, não anos.

MALEK: Há pessoas trabalhando, Agnes, e isso vai passar. Mas pode ser anos.

AGNES: Ah não, não anos. Eu acho que não. Eu tenho medo de viver só aqui, que algo acontecerá comigo. Idiotice minha dizer isso para você, você tem coisas reais a temer, mas... eu estou sozinha. E anos isso me assusta. Eu devia fazer algo para ajudar, mas sou simplesmente incapaz. As prisões. Todos os dias eles executam...

MALEK: Isso é importante. O que você está fazendo por mim.

AGNES: *(De repente com raiva)* Isso não é nada. Não tente me animar. Isso é merda. Eu acho que você deve ir dormir.¹¹⁰

¹¹⁰ *(There is a soft knock at the door. The knock again. Agnes goes quickly to the door, opens it a crack, then lets Rosa Malek in.)* AGNES: No one saw you. / MALEK: No. / AGNES: How can you tell? There are so many doorways and alleys and windows. / MALEK: I don't think anyone saw me. / AGNES: You don't *think*? Oh God in heaven. / MALEK: You've got to calm down. What if someone saw me? I'm not wearing a red beret and a sign saying “escaping communist.” / AGNES: But later, when they come looking – I shouldn't have done

A cena reforça o fato de Agnes não ser tão politizada quanto gostaria e, além disso, mostra o risco que as pessoas corriam, porque, por exemplo, os vizinhos vigiam os moradores e delatam os que parecem suspeitos ou parecem ter algum envolvimento. As prisões e as execuções são constantes. Pode-se entender que o coletivo se contrapõe ao individual e, sendo assim, esse cenário gera medo o suficiente na população para não se envolverem em atividades que se opõem ao sistema vigente. De certa maneira, essa situação ecoa outros momentos da história como o Primeiro *Red Scare* (ameaça vermelha) (1917-1920) que

foi instaurado como programa governamental durante a Primeira Guerra, constituindo-se na mais extensa e brutal perseguição pública e privada, da história americana, ao movimento operário. A pretexto de combater pacifistas (principal bandeira da IWW [anarco-sindicalista Industrial Workers of the World]), a iniciativa tratou de matar e deportar militantes e de destruir tudo o que fosse imprensa, instituição cultural e social de trabalhadores com a mais remota inclinação para a dissidência. A histeria foi dirigida pelo governo federal, tornando-se oficial em 1917 com a aprovação do *Espionage Act*, no qual qualquer crítica à máquina militar era qualificada como traição. E em 1918 o *Sedition Act* estabeleceu como atos impatrióticos, por isso mesmo passíveis de deportação, certos “crimes” como associação, realização de atos políticos ou em recinto fechado contra a guerra, greves consideradas políticas, etc. Com o próprio Departamento de Guerra assumindo a direção de

this, I really shouldn't. It's no joke. Goddamned Annabella. They'll find out. The hateful people in this building. They watch everything. They get Money for informing. Calm, calm, I need a drink. Do you want a drink? / MALEK: Yes, please. (*Agnes pours two glasses and gives one to Malek. They both sit.*) / AGNES: But you can't stay here long. / MALEK: Just till morning. / AGNES: Morning. Then you've got to leave. And don't give this address to anyone else. / MALEK: No. (*Pause.*) / AGNES: (*Calmer*) Where are you going? After here? / MALEK: I can't say. / AGNES: No, well, no, that's... that makes sense. I wouldn't actually want to know. But... you'll still be ... working. / MALEK: I really can't talk about that. / AGNES: No. Please. I'm sorry. You probably think I'm a spy. I... I haven't changed that much. I just need to know that you'll be working. You and Gotchling. You'll keep doing what needs to be done, underground, I couldn't, I'm not really worth much, I suppose... the fear is too great, it makes me stupid, but... it still matters to me. / MALEK: I know it does, Agnes. / AGNES: And this will pass. Months, not years. / MALEK: There are people working, Agnes, and it will pass. But it could be years. / AGNES: Oh no, not years. I don't think so. I'm afraid of living alone here, that something will happen to me. Stupid of me telling you this, you have such real things to be frightened of but... I'm lonely. And years frightens me. I ought to do something to help but I'm simply not able. The arrests. Every day they execute... / MALEK: This is important. What you've done for me. / AGNES: (*Suddenly angry*) This is nothing. Don't coddle me. This is shit. I think we should go to sleep. (KUSHNER, 2010, pp. 143-6, tradução minha)

atos como invasões de sedes de partidos e sindicatos, destruição e apreensão de jornais e correspondência em geral (os Correios foram autorizados a praticar censura), prisões, etc., e a imprensa encorajando as iniciativas privadas no mesmo sentido, não demorou para começarem a ocorrer assassinatos, linchamentos, sequestros, recolhimentos a hospícios e atentados de todo tipo contra líderes operários, residências e demais instalações sindicais ou partidárias. (COSTA, 2001, pp. 33-4)

E, conseqüentemente, o Segundo *Red Scare* (1947-1957)

em sua edição guerra fria. [...] [A]pós a inauguração da “cortina de ferro” (Churchill, 1946), em 1947 Truman lança oficialmente a Guerra Fria e, a partir de seu discurso, *todo comunista se tornou suspeito*. Foram igualmente dadas providências práticas: é anunciado – e imediatamente adotado – um Employee Loyalty Program, que permitia a demissão sumária de comunistas que trabalhassem para o Governo Federal. [...] Truman alegava que eles constituíam uma ameaça à segurança dos Estados Unidos. Assim, dentro e fora do país (Plano Marshall), consolidava-se a “necessidade” de combater o comunismo. Ainda em 1947 o Procurador Geral da República divulga uma relação de organizações consideradas subversivas: todos os que tivessem tido alguma relação com elas e fossem funcionários públicos seriam (e foram) sumariamente demitidos. A lista passou a funcionar como primeira triagem para admissão a emprego no governo, na indústria militar, em escolas, para concessão de passaportes, financiamento federal para habitação, isenção de taxas, e assim por diante, de modo que, na caça às bruxas propriamente dita, o Comitê do Senador McCarthy era apenas a ponta do *iceberg*, desempenhando inclusive a importante função logística de diversionismo. (COSTA, 2001, p. 150)

Dramaturgicamente, a situação criada nessa cena representa o que uma simples ação de um indivíduo pode fazer e os riscos a que ele está se submetendo. No caso, Agnes, ao acolher Malek, possivelmente salva sua vida. Sua ação, no entanto, pode ter sido motivada pela amizade com Gotchling, e não se configurar como um ato político em sua essência. No período dito pós-moderno, o engajamento político torna-se cada vez mais raro. Entretanto, há um grande aumento de segmentações de grupos (étnico, religioso, de mesma orientação sexual) que passam a lutar por causas ou pautas específicas. O mecanismo de engajamento vivido nas grandes revoluções da história parece deixar de existir como um processo de luta comum

para o bem-estar geral numa chave utópica. Na pós-modernidade, o sujeito parece usar um processo emergencial e raso para apagar incêndios em vez de tomar as devidas precauções para evitá-los. Dentro dessa lógica,

[f]ica assim "resolvido" o dilema de liberdade e fundamento — à custa, porém, do risco de eliminar o próprio sujeito livre. Pois, neste ponto, é tão difícil ver que podemos de fato falar de liberdade, como reconhecemos livre uma partícula de poeira dançando à luz do sol. No que diz respeito a qualquer doutrina "positiva" de liberdade, um mundo realmente aleatório não permaneceria parado o tempo suficiente para eu me dar conta de minha liberdade, no sentido de tomar as providências necessárias para levar adiante os projetos escolhidos. A liberdade exige limitação, paradoxo este que o pós-modernismo parece relutante em acolher. Esta é uma das razões por que sua ideia de liberdade corresponde com frequência ao conceito "negativo" dela esposado pelo liberalismo clássico, e igualmente cheio de lacunas. Mas no liberalismo havia ao menos um sujeito coerente o bastante para ser considerado o centro dessa liberdade; visto que, sendo o sujeito pós-moderno difundido por meio de forças fortuitas, arrombado por um jogo interminável de diferença, pareceria nada existir a que a ideia de liberdade se pudesse associar. O esforço para "fundamentar" o sujeito, como o efeito de processos conflitantes, corre o risco de esvaziá-lo e fazer com que toda a conversa sobre liberdade, positiva ou negativa, soe completamente redundante. (EAGLETON, 1996, p. 49)

Alegoricamente, Zillah é a personagem que herda todas as problemáticas de seu tempo. O nome Zillah é bíblico, e faz referência à segunda esposa de Lameque — o primeiro homem a praticar poligamia —, que matou um homem por lhe ferir, e um jovem por lhe pisar (Gênesis 4:19-24). Ele “viveu cento e oitenta e dois anos e gerou um filho, a quem chamou Noé, dizendo: Este nos consolará acerca de nossas obras e do trabalho de nossas mãos, por causa da terra que o Senhor amaldiçoou”. (Gênesis 5:29) Diferentemente do nome Agnes, que carrega a ideia positiva de inocência, o nome Zillah traz o sentido de sombra ou aumento da escuridão. De certa forma, a história bíblica que origina esse nome parece corroborar seu significado. Dentro da dramaturgia kushneriana, é possível entendermos que essa escolha não se deu ao acaso, mas para representar o caos em que termina a peça, além de mimetizar sua contemporaneidade.

Retomando a ideia de liberdade explicada por Eagleton, ela, de certa forma, se materializa no diálogo das personagens Zillah e Roland. Roland é um jovem

alemão que Zillah conheceu; ele não sabe inglês, e ela sabe muito pouco de alemão. A comunicação entre os dois é truncada, com a presença de vários ruídos. De um lado, Zillah se propôs a viver num país estrangeiro sem conhecer a língua local. Do outro, Roland se descreve como alguém que não tem talento para aprender línguas estrangeiras. Essa noção é representada na cena quando as personagens tentam conversar em alemão, mas a conversa flui num nível básico de comunicação, com muitas perdas de informação e mal-entendidos. De certo modo, também é possível interpretarmos tal ruído de comunicação como um expediente cômico para aliviar a tensão da cena ao fazer o espectador observar a experiência de imersão vivenciada por uma americana numa cultura germânica. O encontro entre eles acontece em Berlim, no apartamento onde Agnes morava anos antes, e que agora é alugado pela nova-iorquina.

ZILLAH: Berlim. Quando eu contei para os meus pais que eu estava deixando Nova Iorque e mudando para Berlim eles reagiram bem do jeito que eu pensei que eles fariam. (*Ela grita, ela soluça*) Então, por que eu contei a eles? Porque eu sempre conto a eles tudo o que eu faço. Porque eu sou Basicamente Burguesa. Vamos usar o sono, como exemplo: dormir é essencialmente uma convenção burguesa, certo? Eu quero dizer que ninguém parece estar de olhos abertos, tudo o que há de ruim por toda a parte não me faz querer dormir ou, de fato, eu seja incapaz de dormir, qualquer pessoa decente deveria estar ocupada demais ficando histérica para dormir, e quando eu fiquei impressionada com a plena percepção disso, do que realmente é o sono, o que aconteceu por volta das 3h27 da manhã. A Noite da Eleição de 1980, eu decidi quebrar as correntes das minhas predisposições epistemológicas da classe média, quebrar as correntes da Razão e do Senso Comum, e não dormir nunca mais, mas porque eu não sou uma histérica de verdade, mas uma racionalista histérica – que não é a mesma coisa, é uma espécie de termo de autoanulação – eu sabia que parte da minha insônia, indo para seu décimo ano agora muito obrigado, necessitaria de um impulso farmacêutico para suprir a adrenalina que eu não obter honestamente através do terror histórico e eu pensei: Eu moro no East Village: *Speed*¹¹¹. Certo? Mas eu tomei *No-Doz*¹¹² em vez disso e por quê? Porque *Speed* é uma droga e isso chatearia minha mãe. Basicamente burguesa. Eu leio muito por uma razão, quero dizer que as pessoas que chegaram a um nível realmente apropriado de Pânico estampado no rosto, por exemplo, a centésima reeleição de

¹¹¹ *Speed* é uma espécie de metanfetamina.

¹¹² *No-Doz* é uma espécie de bebida energética similar ao Red Bull.

Jesse Helms¹¹³ – esses históricos de verdade não leem bastante, eu imagino porque bem eles não conseguem ficar sentados e parados pelo tempo que eu levo para ler. Esta mala? Nenhuma roupa: livros. Eu não sou uma câmera. Eu gostaria de ser uma câmera; ou talvez algo mais eu não conheço nada participativo do que uma câmera mas em vez disso eu sou uma estudante de graduação zumbi dos Mortos Vivos. Exceto que eu não estou matriculada em lugar algum. De uma maneira geral. Em Berlim. (Para Roland) Lenny Bernstein – *stein*¹¹⁴, estava numa cidade conduzindo a Nona, você entendeu, próximo ao Muro? Beethoven? *Sprechen Sie Beethoven?*

ROLAND: *Beethoven, ja. Er ist in der Stadt geboren, in der ich geboren würde.* [Beethoven, claro, ele nasceu na mesma cidade que eu.]

ZILLAH: Foi uma grande celebração em honra do Fim da História e o fim da Ideologia e Reunificação e tudo mais, e Lenny fez a Quinta somente ele mudou as palavras do Refrão: *Freude* nunca mais: *Freiheit*.

ROLAND: *Freiheit. Super.* [Liberdade. Incrível.]

ZILLAH: Meu alemão é uma droga, mas eu leio a revista *Time*: Não por Diversão. Liberdade. Quanto a mim, eu preferiria ter *Freude*. *Freiheit* é só uma outra palavra para não resta mais nada a perder. Lenny Lenny Lenny, ah *a que ponto* o mundo está chegando? É este o fim da História? E o que eu estou *fazendo* aqui? Em Berlim!

ROLAND: *Ich denke, Beethoven ist da geboren. Jedenfalls, ich bin es. Weisst du wo Leipzig ist?* [Eu acho que Beethoven nasceu lá. De qualquer forma eu nasci. Você sabe onde fica Leipzig?]

ZILLAH: O quê?

ROLAND: *Ich bin total doof. Ich habe nie Englisch lernen können. Französisch auch nicht.* [Eu sou um idiota. Eu nunca consegui aprender inglês. Nem francês.]

ZILLAH: Desculpe, eu não... Nós temos um problema de comunicação.¹¹⁵

¹¹³ Jesse Helms (1921-2008) foi um membro do senado americano (1973-2003), que liderava o movimento conservador. Ele foi conhecido por ser opositor dos direitos civis e dos direitos dos gays. Ele usou toda a sua influência para evitar que houvesse gastos com a AIDS nos EUA – afirmando que a doença era um resultado de comportamento homossexual. “Jesse Helms Biography”. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Jesse-Helms>>. Acesso em: 10 out. 2018.

¹¹⁴ Leonard Bernstein nasceu em 25 de agosto de 1918 em Lawrence, Massachusetts, EUA e faleceu em 14 de outubro de 1990 em Nova Iorque, Nova Iorque. Foi compositor, maestro e pianista tanto em música erudita quanto popular. Em 1989 ele fez duas apresentações da Nona Sinfonia de Ludwig van Beethoven em D menor (1824; *Coral*), que aconteceram em Berlim Leste e Oeste para celebrar a queda do Muro de Berlim. “Leonard Bernstein”. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Leonard-Bernstein>>. Acesso em 10 out. 2018.

¹¹⁵ ZILLAH: Berlin. When I told my parents I was leaving New York and moving to Berlin they reacted pretty much like I thought they would. (*She screams, she sobs*) So why did I tell them? Because I always tell them everything I do. Because I am basically bourgeois. Take sleep, for instance: sleep is essentially a bourgeois convention, right? I mean no one who’s

Zillah parece caminhar num limiar muito estreito entre a razão e a irracionalidade. Por vezes, em seu discurso coerente, ela se descreve como uma histérica em potencial, pois faz contraponto com os verdadeiros histéricos. Seu discurso parece indicar que sua condição é transitória, isso porque ela parece estar em busca de conhecimento ela se descreve mais educada e leitora compulsiva que lê sobre como os políticos estão aprovando leis retrógradas e reacionárias. Sua autobiografia ganha mais relevo ao dizer que cresceu num ambiente de classe média com seus privilégios. Nesse momento, ela também indica que todos que nasceram nas mesmas condições possivelmente possuem certas predisposições epistemológicas da classe média. Como não é dito quais são essas predisposições, pode-se pensar numa parte da sociedade que tende a ser menos

looking open-eyed at all the awfulness there is everywhere would want to or in fact be able to sleep, any decent person should be too busy being hysterical to sleep, and when I was struck by the full realization of this, of what sleep really is, which happened at about 3:27 a.m. Election Night 1980, I decided to break the chains of my middle-class epistemological predispositions, break the chains of Reason and Common Sense, and not sleep anymore, but because I am not a true hysteric, but rather a hysterical rationalist – which is not the same thing, it's a sort of self-canceling term – I knew that my insomnia jag, going on its tenth year now thank you very much, would need a pharmaceutical boost to supplement the adrenaline rush I couldn't come by honestly through hysterical terror and I figured: I live in the East Village: speed. Right? But I took No-Doz instead and why? Because speed is drugs and it would upset my mother. Basically bourgeois. I read too much for one thing, I mean people who have attained a really appropriate level of Panic in the face for instance the nine hundredth reelection of Jesse Helms – these true hysterics don't read much I imagine because well they can't sit still for that long I read. This suitcase? No clothes: books. I am not a camera. I would like to be a camera; or maybe something more I don't know participatory than a camera even but instead I am the Zombie Graduate Student of the Living Dead. Except that I am nowhere matriculated. At large. In Berlin. (*To Roland*) Lenny Bernstein – stein, was just in town conducting the Ninth, did you catch it, over by the Wall? Beethoven? Sprechen Sie Beethoven? / ROLAND: Beethoven, ja. Er ist in der Stadt geboren, in der ich geboren wurde. [Beethoven sure, he was born in the same city I was.] / ZILLAH: It was a big celebration in honor of the End of History and the end of Ideology and Reunification and all that, and Lenny did the Ninth only they changed the words of the Chorus: not Freude anymore: Freiheit. / ROLAND: Freiheit. Super. [Freedom. Super.] / ZILLAH: My German sucks but I read *Time* magazine: Not Joy. Freedom. Me, I would rather have Freude. Freiheit's just another word for nothing left to lose. Lenny Lenny Lenny, oh *what* is the world coming to? *Is* this the end of History? And what am I *doing* here? In Berlin! / ROLAND: Ich denke, Beethoven ist da geboren. Jedenfalls, ich bin es. Weisst du wo Leipzig ist? [I think Beethoven was born there. Anyways I was. Do you know where Leipzig is?] / ZILLAH: What? / ROLLAND: Ich bin total doof. Ich habe nie Englisch lernen können. Französisch auch nicht. [I'm a total moron. I could never learn English. French either.] / ZILLAH: I'm sorry I don't... We have a communications problem. (KUSHNER, 2010, p156-8, tradução minha)

politizada e mais conservadora. Na dramaturgia, esse grupo está representado na menção feita aos eleitores responsáveis por colocar inúmeras vezes Jesse Helms no poder, um político contrário aos direitos civis e dos gays, que abertamente vetou qualquer verba governamental que fosse destinada ao tratamento de pacientes com AIDS.

Porque Zillah é politizada e tem ciência do que certos eventos, como a Noite da Eleição de 1980 (referindo-se ao primeiro mandato de Ronald Reagan), significa para história, ela julga que se esses eventos ocorreram, talvez seja metaforicamente um alerta de que a população, ou mais especificamente a classe média, estava dormindo, por tanto, dormir é um privilégio que não se pode ter. Ela também ironiza que essa “dormência” ou “sonolência” pode ser causada pela falta de leitura, de estudo e de entendimento dos acontecimentos contemporâneos. Biologicamente falando um indivíduo privado de sua necessidade básica é levado à loucura. Talvez essa analogia possa ser lida numa chave em que se um sujeito não se informa ele se torna um mero joguete nas mãos de jogadores experientes.

Neste sentido, fica uma questão no ar se Zillah é a voz da razão ou de uma insanidade provocada por fatores que vão desde uma privação física do sono até os fatores pertencentes ao curso da História. Suas escolhas questionáveis parecem ecoar as características do sujeito pós-moderno quando ela questiona a liberdade que supostamente está à disposição e, ao mesmo tempo, trocaria isso por *Freude* (Prazer). O ruído de comunicação entre as personagens tem caráter representativo mimetizando o modo no qual a sociedade contemporânea interage.

Pode-se entender que as ações das personagens são individuais e não coletivas, pois suas ações se dão, principalmente, em forma de resposta às situações em que estão inseridas. Isso significa que elas não planejam ou não estão alinhadas a nenhuma ação engajada em conjunto. Quando novos agrupamentos são pensados, esses se dividem de diversas maneiras em gênero, etnia, identificação profissional ou, até mesmo, política, dentre outros. Nesse sentido, a ideia de Terry Eagleton, que observa o sujeito pós-moderno sob “o efeito de processos conflitantes”, faz todo o sentido. Talvez isso explique, em partes, porque

a forma de pensar a classe trabalhadora parece ter perdido força nos últimos anos – não porque ela deixa de existir, mas sim por perder um referencial de identificação. É possível interpretar, então, esses novos agrupamentos cada vez mais específicos e segmentados como uma forma de “dividir para conquistar”.

Além disso, ao longo de toda a dramaturgia, a proposição assim chamada “o Fim da História e da Ideologia” se faz presente nas ações das personagens, mas na fala de Zillah ela se torna explícita pela menção direta no arcabouço formal da peça e que será explorado melhor no próximo capítulo.

A UTOPIA E “O FIM DA HISTÓRIA”

[...] para o socialismo, a história se desenrola sob o signo da ironia. E se trata de uma ironia perigosa, dada a facilidade de destruir o alvo não-instrumental na busca instrumental dele, de justificar os meios funcionais pelo fim não-funcional. Até esse ponto, os que desejam situar a utopia no presente, na pior das hipóteses, estão nos lembrando daquilo por que lutamos, ainda que também ajudem a adiar a sua realização.

Terry Eagleton.
As ilusões do pós-modernismo. 1996, p. 53.

Fredric Jameson (1997, p. 176) afirma que a utopia apresenta desafios específicos para qualquer teoria ou periodização do pós-moderno. Uma das grandes dificuldades encontradas na tentativa de categorização da perspectiva visão pós-moderna, segundo o autor, está diretamente atrelada ao postulado do “fim das ideologias” que, tacitamente ou não, ela manifesta. Esse argumento do fim das ideologias tem seu nascedouro nos anos 1950, mas é “desmentido” pelos movimentos dos anos 1960. Entretanto, ele teve um novo sopro de vida nos anos de 1970 e 1980. Para muitos, ideologia era um sinônimo de marxismo. Levando essa premissa em consideração, o fim das ideologias também representaria o fim da utopia, ou seja, o fim do socialismo ou qualquer outra tentativa revolucionária de criar uma sociedade radicalmente distinta da contemporânea.

A literatura reage a eventos históricos produzindo obras que acabam por se apresentar como uma espécie de resposta, como é o caso do romance distópico *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood. Neste romance, somos introduzidos a uma sociedade em que todas as mulheres da chamada República de Gilead são extirpadas de seus direitos. Elas passam a depender de seu enquadramento em um dos seguintes papéis sociais: Aias, Martas, Esposas ou Tias. Esses papéis são marcados inclusive por suas vestimentas, que trazem cores específicas que indicam seu status. Aquelas que não se encaixam em nenhuma das quatro categorias mencionadas são enviadas para campos de trabalho forçado, onde a morte é certa.

Nesse sentido, entende-se por distopia a criação literária que dá forma a um universo fictício baseado numa sociedade real, enfatizando suas características negativas como forma de aviso. Erich Fromm (2009, p. 269) observa que as distopias “expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval”. Enquanto a utopia constrói um mundo idílico, a distopia dá vazão aos piores pesadelos humanos.

Esse preâmbulo ajuda-nos a compreender parcialmente a dramaturgia de *A Bright Room Called Day*. Seus eventos históricos partem de uma celebração de *Réveillon*, o que é importante ressaltar, pois trata-se de um período que muitos acreditam ser tempo de renovar as esperanças e votos para um futuro melhor numa chave, por assim dizer, utópica. Em contraste, o espectador que conhece um pouco de História já está ciente que tal paz e alegria não durarão muito tempo. No prólogo “*Evening Meal in a Windstorm*” (Ceia Numa Tempestade de Vento), o diálogo se desenvolve no apartamento de Agnes em 1º de janeiro de 1932:

GOTCHLING: Capitalismo é um sistema de... de ...
 PAULINKA: Digestão! Um sistema digestivo!
 HUSZ: Nós bebemos demais.¹¹⁶

A partir da informação dada pelas personagens, “o capitalismo é um sistema digestivo”, entendemos que ele se caracteriza como um conjunto de ações mecânicas, um sistema que ingere algo saudável, aproveita-se daquilo que lhe serve para gerar energia e descarta em forma de fezes aquilo que não aproveitou. Ao fim dessa cena, mais uma pista é apresentada ao espectador por meio dos slides, sendo que um em específico indica que “A COLISÃO DE WEIMAR É UMA ALIANÇA INSTÁVEL.”¹¹⁷, e que por ora, eles derrotaram Hitler nas urnas. Nesse sentido, o clima de celebração da virada de ano dá o tom à cena, e esse grupo de

¹¹⁶ GOTCHLING: Capitalism is a system of ... of... / PAULINKA: Digestion! A digestive system! / HUSZ: We've drunk too much. (KUSHNER, 2010, pp. 3-4, tradução minha)

¹¹⁷ “Slide: THE WEIMAR COALITION IS A SHAKY AFFAIR.” (KUSHNER, 2010, p. 8, tradução minha)

amigos esperançosos aposta utopicamente no socialismo como alternativa para a solução de seus problemas.

Ainda na festa, Agnes, conversando com Baz, revela como se sente em relação à sua vida pessoal e, de maneira mais ampla, por fazer parte da Alemanha nesse momento histórico:

AGNES: [...] Eu me sinto.... o quê? Baz, como eu me sinto, eu me sinto...
 BAZ: Você se sente aquecida, Agnes?
 AGNES: Sim.
 BAZ: E... completa, Agnes?
 AGNES: Completa? Quase.
 BAZ: Em segurança?
 AGNES: Bem...
 BAZ: Relativamente segura?
 AGNES: Nós moramos em Berlim. É 1932, eu me sinto relativamente segura.¹¹⁸

Mais uma vez a analogia está proposta: a calmaria antes da tempestade. Tudo parecia bem, ao menos para poucos grupos como esse de classe média, pois a recessão estava assolando a maioria dos países da Europa, entre os quais a Alemanha.¹¹⁹

A fim de passar o tempo, o grupo de amigos decide criar uma história. O teor dessa criação chama a atenção pelo fato de ser uma espécie de aviso em relação aos acontecimentos que estariam por vir na Alemanha de Hitler.

BAZ: Certo, mas agora tenho uma ideia melhor. Vamos inventar uma história.
 HUSZ: Que tipo de história?
 BAZ: Uma que nós faremos juntos. Uma história sobre... algo.
 GOTCHLING: Sobre uma noite fria.
 PAULINKA: Uma história sobre uma noite fria. Boa. Eu começo.
 BAZ: Por favor! Esta é a festa da Agnes. O apartamento da Agnes. Agnes deve começar. Começa, Agnes.

¹¹⁸ AGNES: No! I feel... what? Baz, what do I feel, I feel... / BAZ: Do you feel warm, Agnes? / AGNES: Yes. / Baz: And... complete, Agnes? / AGNES: Complete? Mostly. / BAZ: Safe? / AGNES: Well... / BAZ: Relatively safe? / AGNES: We live in Berlin. It's 1932. I feel relatively safe. (KUSHNER, 2010, p. 5, tradução minha)

¹¹⁹ Cf. HOBBSAWM, 2013, pp. 15-7.

AGNES: Ah, deixa eu pensar... ah! Houve um inverno uma vez em Berlim quando um terrível vento, frio como a morte, perseguia as pessoas pelas ruas à noite e soprava gelo em seus ossos e matava-os. Bem, havia um homem que tinha de caminhar para o trabalho tarde todas as noites...

GOTCHLING: Ele era um vigia noturno. E ele disse para si mesmo, "Este vento é assassino." E ele decidiu gastar sua última economia que foi ganha com o suor de seu trabalho num casaco grosso de lã e um cachecol extralongo, então, o vento da noite podia soprar tanto que quisesse, ele estaria aquecido e seguro. "Nossa humanidade," ele disse para si mesmo, "é definida por meio de nossa luta para superar a natureza." Então, ele comprou essas coisas, e ...

PAULINKA: E ele as usou à noite a caminho de seu trabalho, e o vento viu o que ele estava fazendo, e ficou muito enfurecido e brutal, e soprou com toda sua força, e em segundos o homem sentiu tanto frio que podia até estar nu. Um ponto para a natureza.

GOTCHLING: Um para natureza.

BAZ: E ele sabia que seu plano tinha falhado, o vento o estava matando, então com os lábios roxos e congelados ele rezou a Deus para salvá-lo do vento, mas claro que Deus não salvou, e ele pegou uma gripe terrível.

HUSZ: E enquanto ele deitava em seu leito de morte, ele pensou ter ouvido o silvo do vento, "Apenas aguarde." Seu novo casaco e cachecol estavam pendurados na parede. Ele podia sentir a vida lhe escapando. Ele disse a si mesmo, "Eu me pergunto o que virá agora?" e enquanto ele morria ele podia ouvir o vento chamando...

(Gotchling assopra as velas.)

AGNES: "Apenas aguarde."¹²⁰

¹²⁰ BAZ: Yes, but now I have a better idea. Let's make up a story. / HUSZ: What kind of story? / BAZ: One we compose together. A story about... something. / GOTCHLING: About a cold night. / PAULINKA: A story about a cold night. Good. I begin. / BAZ: Please! This is Agnes' party. Agnes' apartment. Agnes should begin. Begin, Agnes. / AGNES: Oh, let's see... ah! There was a winter once in Berlin when a terrible wind, cold as death, chased people through the streets at night and blew ice into their bones and killed them. Well there was one man who had to walk to work late every evening... / GOTCHLING: He was a night watchman. And he said to himself, "This wind is murder." And he decided to spend his last hard-earned penny on a thick woolen coat and an extra-long scarf and then the night wind could blow all it liked, he'd be warm and safe. "Our humanity," he said to himself, "is defined through our struggle to overcome nature." So he did buy those things, and ... / PAULINKA: And he wore them at night on his way to work, and the wind saw what he was up to, and it grew very angry and sharp, and it blew all the harder, and in seconds flat the man felt so cold he might as well have been naked. Score one for nature. / GOTCHLING: One for nature. / BAZ: And he knew his plan had failed, the wind was killing him, so with blue and frozen lips he prayed to God to save him from the wind, but of course God didn't, and he caught a severe influenza. / HUSZ: And as he lay on his deathbed, he thought he heard the wind whistle, "Just you wait." His new coat and scarf hung from a peg on the wall. He could feel

Assim como na história inventada pelas personagens kushnerianas, os alemães não poderiam prever o que estava por vir, muito menos a população judia e as minorias que viviam naquele país. Entretanto, na história acima observa-se o enfrentamento entre o homem e a natureza em que o homem perde. Já na História da Ascensão do Terceiro Reich, o embate é entre o homem versus o homem numa chave de desumanização tão fria quanto o vento que ceifou a vida do trabalhador da história coletiva.

A comparação é feita sob o aspecto de situações justapostas entre a história dos dois países. Assim como na Alemanha, os Estados Unidos de 1980 pareciam estar numa situação estável ao menos do ponto de vista veiculado pelos meios de comunicação. O conservadorismo e a estratégia de contenção midiática passam a fazer parte do dia a dia dos estadunidenses, como Zinn (2003, p. 565) observa:

A distância entre política e o povo estava refletida claramente na cultura. Naquilo que supostamente seria a melhor das mídias, sem controle de interesse corporativo – isso é, na televisão pública, o público era preponderantemente invisível. No fórum político principal na televisão pública, o jornal da noite “MacNeil-Lehrer Report,” o público não era convidado, exceto como espectador de uma infinita parada de deputados, senadores, burocratas do governo, especialistas dos mais variados tipos.¹²¹

Resultado disso é o desinteresse pela vida pública e muitas vezes o não entendimento das questões discutidas. Além disso, esse mesmo programa televisivo passava reportagens tão superficiais que dificilmente contribuiria para ser formador de opinião. Por exemplo, note-se o caráter rasteiro da reportagem que foi ao ar em 19 de abril de 1977, sobre o caso dos tomates não maduros que vinham

his life slipping away. He said to himself, “I wonder what’s next?” and as he died he could hear the wind calling... (*Gotchling blows out the candles.*) / AGNES: “Just you wait.” (KUSHNER, 2010, pp. 6-8, tradução minha)

¹²¹ The distance between politics and the people was reflected clearly in the culture. In what was supposed to be the best of the media, uncontrolled by corporate interest – that is, in public television, the public was largely invisible. On the leading political forum on public television, the nightly “MacNeil-Lehrer Report,” the public was uninvited, except as viewer of an endless parade of Congressmen, Senators, government bureaucrats, experts of various kinds.

chegando aos supermercados e que estavam desprovidos dos nutrientes e do gosto que supostamente possuíam anos antes. Fazendo breve referência a uma crise de energia elétrica que ocorria à época, a abertura da referida reportagem prossegue apontando o caso dos tomates, que se constituiria numa crise de confiança por parte dos cidadãos americanos em relação a essas frutas.¹²²

A propósito do processo de desvio da atenção e desinformação que se estendia por toda a programação midiática norte-americana, Zinn (2003, p. 564) ressalta que

Na rádio comercial, a banda limitada de costume do consenso, excluindo o criticidade fundamental, era especialmente notável. No meio da década de 1980, com Ronald Reagan como presidente, a “doutrina da justiça” da Comissão Federal de Comunicações exigia que o tempo no ar para os ouvintes que discordavam fosse eliminado. Na década de 1990, a “rádio com entrevistas” tinha talvez 20 milhões de ouvintes, tratados com tiradas diárias dos “apresentadores” de programas de entrevista da direita, com convidados da esquerda ausentes.¹²³

É importante mencionar que programas como MacNeil/Lehrer Report eram mantidos pelos seguintes grupos: Public Television Stations, Corporation for Public Broadcasting, Exxon Corporation, Ford Foundation. Isso significa que, além das corporações estatais, havia dois grandes grupos envolvidos nesse processo – ambos direta e indiretamente ligados às indústrias automobilística e petrolífera.

A partir desses eventos é perceptível observar o projeto de país sendo implementado. Medidas cada vez mais duras eram tomadas para dar mais liberdade de mercado às empresas, enquanto mais direitos sociais eram tirados da população. Esse quadro se acentuou com o surgimento da AIDS, até porque o governo federal americano não só abriu mão de investir na busca de uma cura à

¹²² MacNeil/Lehrer Report. 19 abr. 1977. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1JkVBTsma5Y>>. Acesso em 10 ago. 2017.

¹²³ On commercial radio, the usual narrow band of consensus, excluding fundamental criticism, was especially apparent. In the mid-1980s, with Ronald Reagan as President, the “fairness doctrine” of the Federal Communications Commission, requiring air time for dissenting views, was eliminated. By the 1990s, “talk radio” had perhaps 20 million listeners, treated to daily tirades from right-wing talk show “hosts,” with left-wing guests uninvited.

doença, como foi visto no capítulo anterior, mas também tomou proveito da situação, ao difamar os homossexuais. Numa tentativa de ocultar os problemas internos, a administração reaganista utilizou uma velha estratégia de perseguição de inimigos criados para o desvio da atenção do público como os comunistas, espiões, gays, ou qualquer pessoa que não se enquadrasse no estilo de vida americano. A sensação de segurança para “o bem da nação” viria a ser posta em xeque. Eric Hobsbawm (2013, p. 394) nos lembra que

a comparação dos problemas econômicos das décadas de 1970-90 com os dos entreguerras é falha, embora o medo de outra Grande Depressão tenha perseguido essas décadas. “Pode voltar a acontecer?”, era a pergunta feita por muitos, sobretudo após um novo e dramático (e global) *crash* na Bolsa americana em 1987 e uma grande crise de câmbio internacional em 1992 (TEMIN, 1993, p. 99). As Décadas de Crise após 1973 não foram mais uma “Grande Depressão”, no sentido dos anos 30, do que as décadas após 1873, embora também elas recebessem esse nome na época. A economia global não desabou, mesmo momentaneamente, embora a Era de Ouro acabasse em 1973-5 como alguma coisa bem semelhante a uma depressão cíclica bastante clássica, que reduziu a produção industrial nas “economias de mercado desenvolvidas” em 10% em um ano, e o comércio internacional em 13% (ARMSTRONG, GLYN, & HARRISON, 1991, p. 225).

Embora o cenário não fosse economicamente um dos piores, ainda assim os Estados Unidos passavam por uma desaceleração em relação a seu mercado. Um cenário propício para algumas “manobras” de desvio da atenção do público. Sean Purdy (2011) destaca que o governo de Reagan usou “o discurso da ‘liberdade americana’ para criticar programas sociais e econômicos voltados a trabalhadores e pobres, argumentando que a prosperidade do país dependia da saúde de empresas e defendendo seu direito de funcionar com mercados livres e baixos impostos.” Enquanto isso, a pobreza e a miséria atingiam muitos países mais ricos e desenvolvidos. Hobsbawm (2013, p. 396) afirma que, entre 1980 a 1992, o número de homens e mulheres dormindo na rua chegou a 23 mil só na cidade de Nova York. A fim de não tratar desses problemas internos, os Estados Unidos repetiam uma fórmula antiga, vista por exemplo nas décadas de 1920 e de 1950, a chamada

cruzada contra o “Império do Mal” a que – pelo menos em público – o governo do presidente Reagan dedicou suas energias destinava-se assim a agir mais como uma terapia para os EUA do que como uma tentativa prática de reestabelecer o equilíbrio de poder mundial. (HOBBSAWM, 2013, p. 245)

Eric Hobsbawm (2013, p. 245) observa ainda que a Guerra Fria reaganista não era dirigida a esse “Império do Mal”, ou seja, a USSR comunista, mas sim contra a memória americana de F.D. Roosevelt em casa: contra seu Estado de Bem-Estar Social e contra qualquer outro Estado Interventor.

Por meio desses mecanismos reguladores da economia americana, o país tornou-se mais uma vez “a terra da prosperidade”, ressuscitando o interesse dos imigrantes e o sonho de “fazer a América”.

O enorme crescimento econômico dos Estados Unidos dependia de uma mão de obra massiva, que foi providenciada pelos grandes movimentos populacionais do fim do século XIX no mundo. [...] Alguns grupos étnicos como judeus e alemães progrediram economicamente mais rápido do que outros, como irlandeses e especialmente as “minorias raciais”. O grau de exclusão existente nos Estados Unidos influenciou bastante as chances dos imigrantes. Estrangeiros brancos, especialmente aqueles com qualificação profissional e/ou algum dinheiro, geralmente, deram-se melhor do que outros grupos que sofreram racismo sistemático. (PURDY, 2011, p. 179)

Obviamente, o racismo sistemático mencionado acima também faz parte da analogia proposta pela dramaturgia de *A Bright Room Called Day*. Para reforçar ainda mais os eventos históricos, *slides* projetados (em forma de manchetes) são usados com a finalidade de contextualizar o espectador com os acontecimentos em que as personagens kushnerianas estão inseridas.

Slide: JANEIRO-JUNHO DE 1932

Slide: TENSÃO POLÍTICA.

Slide: BRIGA VIOLENTA, ÀS VEZES NA RUA.

Slide: CRISE/PERÍODO TRANSICIONAL/MUDANÇA.

Slide: AS QUESTÕES SÃO PARLAMENTARES E REVOLUCIONÁRIAS.

Slide: A COALIZÃO DE WEIMAR É UMA ALIANÇA INSTÁVEL.

Slide: UM CASAMENTO DESCONFORTÁVEL ENTRE OS LIBERAIS DE ESQUERDA E OS MODERADOS.

Slide: EM ABRIL, ELEIÇÃO PRESIDENCIAL.

Slide: HINDENBURG DERROTA HITLER.

Slide: JANEIRO-JUNHO DE 1932.¹²⁴

Se as situações dos dois países – Alemanha e Estados Unidos – não fossem suficientemente exploradas de modo implícito ao longo da dramaturgia, as cenas de interrupção cumpririam o papel de deixar explícita tal comparação. O espectador é levado à Nova Iorque, de 1980, onde Zillah Katz, uma artista anarcopunk, conversa diretamente com o público (quebrando a quarta parede) numa tentativa de demonstrar as semelhanças entre os governos de Adolf Hitler e de Ronald Reagan na terceira interrupção, cena intitulada “German Lessons” (Lições alemãs):

(Luz em Zillah, que segura um livro de língua alemã)

ZILLAH: Lições alemãs, escutem: “Das Massengrab.” Vala Comum. “Die Zeit war sehr schlimm.” Os tempos foram ruins. “Millionen von Menschen waren tot.” Milhões de pessoas foram mortas. As pessoas tentam ser tão meticulosas e específicas quando olham para a política, mas o que acho que é um entendimento da segunda metade do século XX não pede precaução e circunspeção, mas uma exuberância moral. Grandes falas são sua amiga: use-a. Pegue o Mal: O problema é que temos este acontecimento – Alemanha, Hitler, o Holocausto – que transformamos NO padrão inquestionável de Mal – bem, como o padrão de Mal, isso não é ruim – mas, então, todos ficam nervosos logo que você tenta usar o padrão, nada se compara, nada se assemelha – e o padrão se torna inútil e nada se qualifica como Mal com um “M” em letra maiúscula. O que eu quero dizer é quão Nazista você precisa ser para se candidatar como um membro? [...] Como é possível que as únicas pessoas que dizem “Mal” ainda são os cretinos evangelizadores do sul com suas sombras de olho azuis radioativas? Nenhum desses putos se parece com Hitler, eles nunca se parecerão, não exatamente, mas eu digo que, contanto que pareçam jogar no time do Senhor Hitler, não temos razão para relaxar. Eu nunca relaxo. Posso acordar e ler o *Times* de domingo. Eu leio, eu me preparo, vou pras ruas às três da manhã com minha lata de *spray* e picho:

¹²⁴ *Slide:* JANUARY-JUNE 1932 / *Slide:* POLITICAL TENSION. / *Slide:* FIERCE FIGHTING, SOMETIMES IN THE STREET. / *Slide:* CRISIS/TRANSITIONAL PERIOD/CHANGE. / *Slide:* THE ISSUES ARE PARLIAMENTARY & REVOLUTIONARY. / *Slide:* THE WEIMAR COALITION IS A SHAKY AFFAIR. / *Slide:* AN UNEASY MARRIAGE OF LEFT-LIBERALS AND MODERATES. / *Slide:* IN APRIL, PRESIDENTIAL ELECTION. / *Slide:* HINDENBURG DEFEATS HITLER. / *Slide:* JANUARY-JUNE 1932. (KUSHNER, 2010, p. 8, tradução minha)

REAGAN IGUAL A HITLER! RESISTA! NÃO SE ESQUEÇA,
WEIMAR TINHA UMA CONSTITUIÇÃO TAMBÉM!¹²⁵

No jogo que se elabora na passagem acima, há uma relativização dos resultados do Terceiro Reich, no sentido de se manifestar a possibilidade de o governo reaganista ter cometido uma atrocidade equiparável ou, quem sabe, até maior do que a cometida no Holocausto, associação que incomodou a recepção crítica que se debruçou sobre essa peça na época, tamanha era a ousadia, pelo menos até essa contingência histórica, de se colocar Reagan e Hitler como faces da mesma moeda. Trata-se de um pensamento que até então era incomum. Perceba-se que a fala da personagem traz uma quebra de expectativa, pois ela diz que o mal pode aparecer de diversas formas, inclusive como um discurso religioso proferido por políticos do sul dos Estados Unidos, berço de grupos como a Ku Klux Klan, claramente uma referência a um período de extremo conservadorismo da direita americana nos anos do governo Reagan. Além disso, a ideia de vala comum – uma espécie de depósito de corpos humanos sem identificação e sem qualquer direito ao mínimo de dignidade – abre a cena numa referência à população judia morta juntamente com a minoria que não representava o ideal ariano imposto pelo regime do Terceiro Reich. A referência também é provocativa, pois ela alude às minorias assassinadas no período Reagan, em especial à comunidade gay que estava adoecendo e morrendo sem qualquer assistência governamental, pois a

¹²⁵ (*Lights up on Zillah, who holds up a German-language textbook.*) ZILLAH: German lessons. Listen: “Das Massengrab.” Mass grave. “Die Zeit war sehr schlimm.” Times are bad. “Millionen von Menschen waren tot.” Millions of people were dead. People try to be so fussy and particular when they look at politics, but what I think an understanding of the second half of the twentieth century calls for is not caution and circumspection but moral exuberance. Overstatement is your friend: use it. Take Evil: The problem is that we have this event – Germany, Hitler, the Holocaust – which we have made into THE standard of absolute Evil – well and good, as standards of Evil go, it’s not bad – but then everyone gets frantic as soon as you try to use the standard, nothing compares, nothing resembles – and the standard becomes unusable and nothing qualifies as Evil with a capital E. I mean how much of a Nazi do you have to be to qualify for membership? [...] how come the only people who ever say “Evil” anymore are southern cracker televangelists with radioactive blue eyeshadow? None of these bastards look like Hitler, they never will, not exactly, but I say as long as they look like they’re playing in Mr. Hitler’s Neighborhood we got no reason to relax. I never relax. I can work up a sweat reading the Sunday Times. I read, I gasp, I hit the streets at three a.m. with my can of spray paint: REAGAN EQUALS HITLER! RESIST! DON’T FORGET, WEIMAR HAD A CONSTITUTION TOO! (KUSHNER, 2010, pp. 70-1, tradução minha)

conduta dessa administração estava mais preocupada com o apoio das frentes conservadoras e religiosas. Tal fato foi também silenciado pela mídia.¹²⁶

Da mesma maneira que se observa a crítica ao avanço de medidas conservadoras na dramaturgia de *A Bright Room Called Day*, as ideias utópicas apresentadas como comunista ou marxista são também alvos de escrutínio. A jornada de conhecimento da personagem Agnes no universo dos estudos marxistas, em vez de mostrar um processo alternativo ao capitalismo, parece enfatizar o quanto se põe em risco a sociedade por tentar colocar em prática tais ideias. A dramaturgia explora isso de maneira sutil, quando Agnes diz a Paulinka que ela pretende se filiar ao Partido Comunista e que tem a tarefa de apresentar um esquete. A reação de Paulinka a esses comentários é reproduzida a seguir: “Pessoas jogam coisas em manifestações de greve. Esta é uma fase. Você vai se recuperar.”¹²⁷ Em vez de entender a razão da tentativa de participação de Agnes no partido, Paulinka lhe externa o temor que sente pela integridade física da amiga e opina, talvez para dissuadi-la de sua aproximação com o partido, que esse desejo não passa de um modismo passageiro.

Na terceira cena, intitulada “Late Night Struggles on Towards Dawn” (Noite Alta Ainda Em Conflito Com A Madrugada), Agnes está tentando escrever seu esquete:

(Agnes está só [...] Ela tem lápis, papel, vários materiais inclusive o Bebê Vermelho – um boneco – e um pequeno boneco de Hitler.)

AGNES: *(Escreve, então lê em voz alta)* Trabalhadores Vermelhos! Berlim Vermelha! Levantem-se! O mundo está à beira de juízo final! *(Ela risca “juízo final”, então escreve, então lê)* O mundo está à beira de uma catástrofe! *(Ela risca “catástrofe,” então escreve, então lê)* O mundo está à beira de uma escolha. À beira de uma escolha? Idiota. Idiota. À beira de ... merda. *(Ela vai até o rádio, liga-o: jazz.*

¹²⁶ Interessante observar que tal crítica ao governo de Ronald Reagan não se restringe à peça *A Bright Room Called Day*. Ela se tornará mais visceral nas peças *Angels in America*. Ver DEUS, Márcio. *Análise de Recursos Épicas em Angels in America (Part I – “Millennium Approaches” e Part II – “Perestroika”)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação de Maria Sílvia Betti, São Paulo: USP, 2013.

¹²⁷ “People throw things at strike rallies. This is a phase. You’ll recover.” (KUSHNER, 2010, p. 15, tradução minha)

Ela volta para mesa, pega o bonequinho de Hitler) Olá. Sou Adolf Hitler. Obrigado por me convidarem aqui nesta manhã agradável de maio. Eu adoro jazz. Eu adoro a música dançante de pessoas de pele escura. Música de casamento judeu. Eu amo isso! Dançam comigo! (*O boneco dança um pouco*) Votem em mim! Vá pro inferno! Assista-me voar no meu avião! Olha aqui em cima! Aqui estou! (*Ela faz o barulho da hélice e voa o bonequinho sobre o quarto. Então ela bate o avião com grande entusiasmo*) TRABALHADORES VERMELHOS! BERLIM VERMELHA! LEVANTEM-SE! O MUNDO ESTÁ À BEIRA DE ... ALGO... ESCOLHA! COMUNISMO OU FASCISMO! A REVOLUÇÃO OU MORTE! GREVE! AGORA! REVOLUÇÃO! AGORA!¹²⁸

A cena da escrita criativa de Agnes apresenta uma dificuldade em expressar o que está acontecendo na Alemanha. A dificuldade de expressão enfrentada por Agnes também pode ser atribuída ao fato de a personagem estar no epicentro dos acontecimentos – e, para avaliar a situação de forma mais precisa, talvez fosse necessário certo distanciamento. Uma segunda hipótese pode estar ligada à tarefa da autoria de um esquete de *agitprop*, uma vez que o universo dessa personagem está envolvido em atuação e em seguir um *script*, e produzir um trabalho original que servirá como um componente para a luta do partido comunista. Além disso, trata-se de um teste para ser admitida como membro do partido, o que pode reforçar o caráter intimidador da tarefa.

¹²⁸ (*Agnes is alone [...] She has pencil, paper, various materials including the Red Baby – a doll – and a little Hitler doll.*) AGNES: (*Writes, then reads out loud*) Read Workers! Red Berlin! Arise! The world is perched on the brink of doom! (*She scratches out “doom”, then writes, then reads*) The world is perched on the brink of a catastrophe! (*She scratches out “catastrophe,” then writes, then reads*) The world is perched on the brink of a choice. The brink of a choice? Stupid. Stupid. Perched on the brink of ... shit. (*She goes to the radios, turns it on: jazz music. She goes back to the table, picks up the little Hitler doll*) Hello. I’m Adolf Hitler. Thank you for inviting me here on this lovely May morning. I love jazz. I love the dance music of dark-skinned peoples. Jewish-wedding music. I love that! Dance with me! (*The doll dances a bit*) Vote for me! Kiss my ass! Watch me fly in my aeroplane! Look up! Here I am! (*She makes propeller noises and flies the little doll about the room. Then she crashes it with great relish*) RED WORKERS! RED BERLIN! ARISE! THE WORLD IS PERCHED ON THE BRINK OF ... SOMETHING... CHOOSE! COMMUNISM OR FACISM! THE REVOLUTION OR DEATH! STRIKE! NOW! REVOLUTION! NOW! (KUSHNER, 2010, pp. 19-20, tradução minha)

Seja qual for a razão da hesitação de Agnes, é interessante notar uma espécie de gradação semântica em sua seleção: “juízo final”, “catástrofe”, “escolha” e, na penúltima tentativa, ela mal consegue expressar o que quer, e o espectador fica com uma expressão de raiva, “merda”. Ao fim, sem saber como traduzir sua interpretação do caminho que seu país está trilhando, Agnes utiliza “algo”. Aparentemente, o vocábulo usado não compartilha o mesmo campo semântico, mas é passível de ser interpretado como “juízo final” algo já descrito e determinado por uma religião, uma “catástrofe” isenta de culpabilidade por descrever um resultado da natureza, sendo que a “escolha” eminentemente se refere a uma decisão humana. Vale ressaltar que colocar Hitler no poder foi uma escolha humana, talvez não da maioria da população, mas ainda assim uma escolha.

Mais tarde o espectador fica sabendo que Agnes termina essa escrita e faz a apresentação do esquete numa das manifestações e então recebe a visita de dois companheiros do partido: Traum e Malek. Estranhamente, a cena se chama “Demonology” (Demonologia) e ocorre em 12 de setembro de 1932. Por um lado, esse título talvez faça referência ao bebê vermelho simbolicamente representando o comunismo na Alemanha. É possível também compreender a demonologia como uma espécie de estudo dos “demônios” do período nazista, provavelmente numa perspectiva marxista, uma vez que a consciência de classe dos trabalhadores alemães que tinham esse viés político não teve força para se materializar em ação que lhes favorecesse.

MALEK: (*Entrando*) Camarada Eggling, nós viemos como representantes especialmente designados pelo Comitê Central do Partido. Fomos mandados para transmitir-lhe a parabenização e aos seus camaradas colaboradores pela performance altamente bem-sucedida do *agitprop*.

AGNES: Ah muito obrigada isso é muito...

TRAUM: (*Entrando logo após Malek*) Longa vida a Revolução! Longa vida à Alemanha!

AGNES: Sim. Vocês aceitam... chá ou...

MALEK: Esperamos que você continue a contribuir com seu trabalho para a luta.

AGNES: Ah com certeza. Eu digo, pretendo. não costumo, mas... bem, o quanto eu puder. Com certeza, eu...

TRAUM: Bom. Um outro assunto e, então, podemos ir embora. Há certas tendências desviantes de Esquerda na sua peça que devem

ser corrigidas antes que ela possa ser apresentada de novo. Que felizmente será muito em breve. [...]

TRAUM: (*Consultando uma caderneta de anotações*) Olha. Esta é uma peça sobre o Bebê Vermelho?

AGNES: Exato. A Peça do Bebê Vermelho.

TRAUM: Altamente divertida. O Bebê Vermelho... O que é o Bebê Vermelho, camarada?

AGNES: É... bem, é um símbolo... um símbolo de... de...

MALEK: Um símbolo do nascente comunismo na Alemanha.

AGNES: Certo.

MALEK: Da revolução proletária nascente. [...] Camarada Egging, o foco de sua peça é muito claramente a revolução proletária na Alemanha, que irá acontecer muito em breve.

AGNES: Sim. [...]

TRAUM: Você está apressando as coisas.

AGNES: Você quer dizer que não haverá uma revolução proletária?¹²⁹

Nesse excerto, percebe-se que o *agitprop* elaborado por Agnes apresenta uma série de desafios tanto para ela quanto para seus camaradas comunistas. Esse gênero teatral teve um grande papel “como arma na moderna luta de classes”. Nas palavras de Iná Camargo Costa (2001, p. 95), “este [espetáculo] não é considerado obra de arte, não precisa ser analisado, nem seria preciso dizer que as referências analíticas [...] são para enquadrá-las na categoria ‘propaganda política’, o que dispensa quaisquer considerações de ordem literária.” Na leitura feita pelos dois

¹²⁹ MALEK: (*Entering*) Comrade Egging, we come as specially designated representatives of the Party's Central Committee. We've been sent to convey congratulations to you and your comrade collaborators for a highly successful agitprop performance. / AGNES: Oh well thank you that's very... / TRAUM: (*Entering behind Malek*) Long live the Revolution! Long live Germany! / AGNES: Yes. Can I get you some... tea or... / MALEK: We hope you'll continue to contribute your efforts to the struggle. / AGNES: Oh absolutely. I mean, I intend to. I don't usually, but... well, as much as I can. Absolutely, I... / TRAUM: Good. One other matter and then we can be going. There are certain Left-deviationist tendencies in your play that must be corrected before it can be performed again. Which hopefully will be very soon. [...] TRAUM: (*Consulting a notebook*) Look. This is a play about the Red Baby? / AGNES: Right. The Red Baby Play. / TRAUM: Highly amusing. The Red Baby... What is the Red Baby, comrade? / AGNES: It's... well, it's a symbol... a symbol of ... of... / MALEK: A symbol of nascent communism in Germany. / AGNES: Right. / MALEK: Of the newborn proletarian revolution. [...] Comrade Egging, the focus of your play is very clearly the proletarian Revolution in Germany, that it's going to happen very soon. / AGNES: Yes. [...] / TRAUM: You're rushing things. / AGNES: You mean there isn't going to be a proletarian revolution? (KUSHNER, 2010, pp. 36-9, tradução minha)

camaradas do partido, a imagem do bebê vermelho ganha múltiplas interpretações, apontando para uma das problemáticas de uma obra que faz uso de elementos simbólicos. Além disso, um outro recurso dramático interessante de ser notado é o nome de um dos camaradas, Traum, que se traduz por Sonho para o português. Os elementos dramáticos parecem ironizar, numa chave de metateatro, a incompreensão a propósito do fato da revolução proletária movida pelos ideais de Marx não ter sido viabilizada, permanecendo assim no plano onírico. Corrobora essa ideia, o modo como o *agitprop* de Agnes sofre uma censura velada. Ambos os camaradas do partido fazem uso de meias palavras para informar Agnes que esse trabalho em específico não será encenado novamente. Uma das razões parece estar no fato de ela instigar uma revolução proletária para a qual o partido comunista, mimetizado na peça, ainda não está preparado. Faz-se interessante observar que o diálogo entre as personagens também representa essa censura quando, a todo momento, Traum e Malek roubam o turno da fala, e Agnes – aparentemente nervosa naquela situação de *feedback* de sua performance – acaba por não conseguir concluir nenhuma de suas respostas.

Numa espécie de continuação do quadro acima, a cena “Further Demonological Explorations” (Explorações Mais a Fundo da Demonologia) se passa em 27 de fevereiro de 1933, quando o Reichstag está em chamas. O espectador é informado desses detalhes por meio de slides. O prédio do Reichstag abriga o parlamento alemão. Esse incêndio ocorreu quatro semanas após a nomeação de Hitler como chanceler. O incidente jamais foi explicado, mas foi usado como pretexto pelos nazistas para iniciar a perseguição aos seus oponentes.¹³⁰

(Agnes com Malek e Traum. Malek está com uma caixa de papelão. Traum está checando a janela.)

TRAUM: Isso ainda está acontecendo. [...]

MALEK: Estas são as coisas que encontramos no escritório do Partido. Nós achamos que são suas. Nós queríamos tirá-las de lá antes que fechassem tudo.

AGNES: Eles não ousariam...

¹³⁰ LÜPKE-SCHWARZ, Marc Von. “Eleições alemãs de 1933 transcorreram em clima de intimidação”. In: *Deutsche Welle*. 03 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/elei%C3%A7%C3%B5es-alem%C3%A3s-de-1933-transcorreram-em-clima-de-intimida%C3%A7%C3%A3o/a-16647900>>. Acesso em 23 set. 2018.

MALEK: Com certeza. Qualquer dia.
 TRAUM: Arranjos foram tomados. Estamos prontos.
 AGNES: Para quê?
 TRAUM: Exílio.
 AGNES: E, então, o quê?
 TRAUM: Nós continuamos a agitar a revolução. Do exterior. Nós esperamos pelo fascismo tomar seu curso.
 AGNES: Que pode levar quanto tempo, vocês acham?
 (*Ninguém lhe dá uma resposta.*)
 MALEK: (*Pega o Bebê Vermelho da caixa de papelão*) Olha.
 AGNES: Quer?
 MALEK: Queime. Queime tudo. Mas não seja vista fazendo isso. [...]
 TRAUM: A história de nosso partido nos últimos anos não tem sido feliz. [...] Culpe a classe trabalhadora alemã. Cordeiros e gado! Culpe nossa própria inabilidade de nos organizarmos! Culpe os Sociais-democratas... [...]
 MALEK: Queime tudo. Livros, panfletos, tudo. Mas à noite. Peneire as cinzas. Seja cuidadosa. (*Sai*)
 TRAUM: Você era membro do partido?
 AGNES: Não. Não. Eu ia ser, mas... não.
 TRAUM: Considere-se sortuda. Eles têm as listas dos membros. (*Ele começa a sair*)
 AGNES: Eu... Eu sinto muito.
 TRAUM: Não se desculpe. Não é sua culpa, certo? Apenas faça o que a camarada disse. Queime tudo.¹³¹

Os avisos de ambos os camaradas a Agnes dão o exato tom do tipo de situação a que os alemães envolvidos ou não com o partido estavam submetidos. Obviamente, essa situação poderia ser análoga às diversas perseguições também ocorridas nos Estados Unidos, como o *Red Scare* nos anos 1920 e o macarthismo

¹³¹ (*Agnes with Malek and Traum. Malek has a carton. Traum is looking out the window.*)
 TRAUM: It's still going. [...] / MALEK: These are things we found at the Party office. We think they're yours. We wanted them out before we get closed down. / AGNES: They won't dare to... / MALEK: Absolutely. Any day. / TRAUM: Arrangements have been made. We're ready. / AGNES: For what? / TRAUM: Exile. / AGNES: And then what? / TRAUM: We continue to agitate for the Revolution. From without. We wait for fascism to run its course. / AGNES: Which could take how long, do you think? (*No one answers her.*) / MALEK: (*Taking the Red Baby out of the carton*) Look. / AGNES: Want it? / MALEK: Burn it. Burn everything. But don't be seen doing it. [...] / TRAUM: The history of our party over the past few years has not been a happy one. [...] Blame it on the German working class. Sheep and cattle! Blame it on our own inability to organize! Blame it on the Social Democrats... [...] / MALEK: Burn everything. Books, pamphlets, everything. But at night. Sift through the ashes. Be careful. (*Exits*) / TRAUM: Were you a Party member? / AGNES: No. Not. I was going to, but... no. / TRAUM: Consider yourself Lucky. They have the members lists. (*He starts to leave*) / AGNES: I'm ... I'm sorry. / TRAUM: Don't apologize. It's not your fault, is it? Just do what the comrade says. Burn it all. (KUSHNER, 2010, p. 91-3, tradução minha)

nos anos 1950. Sem contar com os grupos que sofreram perseguição, como os gays, por não se enquadrarem na padronização do estilo de vida americano idealizado pelo partido conservador. Dramaturgicamente, esse último grupo é representado pela personagem Baz quando os nazistas chegam ao poder.

Slide: 15 de março de 1933.

(Agnes, Husz e Baz. Baz está em pé, usando um sobretudo e boné.)

BAZ: Há três dias eu fui preso pela nova polícia. Eles marcharam no Instituto após o almoço. Mandaram-nos entrar em caminhões. Dr. Henni e Dr. Kunz entraram carros pretos. Ninguém sabe o que aconteceu com Dr. Kunz. Ele deve estar morto.

AGNES: Ah, minha nossa.

HUSZ: Aceita uma bebida?

BAZ: Ah, isso seria realmente bem-vindo. Eu tenho uma história.

AGNES: Você está bem? O Instituto foi fechado?

BAZ: O Instituto? Bloquearam com tábuas, parece permanentemente fechado e acabado. Nós fomos acusados de imprimir pornografia e estimular o uso de remédios ilegais para aborto. Os arquivos foram levados. Isso é uma péssima notícia. Nós não estávamos preparados. Há tábuas nas janelas agora. Eu já disse isso?

AGNES: Você tem certeza que está tudo bem?

BAZ: Eu chorei durante o interrogatório.

HUSZ: Muitas pessoas choram.

BAZ: Mas é diferente quando eu faço isso. A maquiagem borra.

AGNES: Eles... fizeram alguma coisa com você?

BAZ: Um deles me esbofeteou. Foi mais um choque do que dor. Eles gritavam muito. Eles nos deixaram ir – metade do grupo, simplesmente nos liberaram na rua, sem explicação, nenhuma palavra sobre os outros.

AGNES: Quando eles te soltaram?

BAZ: Faz dois dias... ou três? Sim, três.

AGNES: Faz três dias! Mas onde você estava? Gotchling estava procurando...

BAZ: Eu fui para Munique.

AGNES: Por que Munique?

BAZ: Para me matar. De verdade. Eu tenho muito medo deles, tenho medo deles faz anos, toda a polícia, mas esses são muito mais assustadores. Estar sozinho com eles num quarto com uma porta trancada é paralisante. Eu olhava para o tapete o tempo todo. Eu pensava, bem, eles têm um tapete, não farão nada que o manchasse de sangue. Quando aquele que estava no comando segurou meu rosto e me esbofeteou eu comecei a chorar. *(Pausa)* Eu sempre tive medo de dor. Ele disse para mim, “Na floresta fora de Munique, você sabe o que estamos construindo?” Eu disse que não, e ele disse “Um campo. Para pessoas como você.” Eu tenho uma ficha criminal, eu não consigo escapar facilmente. Eu esperava que eles me prendessem imediatamente depois de me soltar – algo que eles fazem. Então, eu decidi me matar. [...] Eu não quero

morrer. [...] Um amigo está providenciando um passaporte e visto falsos. Vão ficar prontos em seis dias. Eu estou indo embora. Isso é o que eu vim dizer a vocês. Eu estou indo embora.¹³²

Baz descreve o modo como os nazistas foram sistematicamente fechando as instituições das quais discordavam. Alguns elementos humorísticos são postos na cena para quebrar a tensão, por exemplo, quando Baz diz que chorou durante o interrogatório e acabou borrando a maquiagem. Essa quebra de expectativa ajuda o espectador a voltar ao que está sendo dito de maneira mais ciente e menos envolvida aos acontecimentos. É importante observar que Baz afirma ter medo da polícia, e isso tem fundamento, pois a homossexualidade era tratada como crime previsto em lei. Outro fator que chama nossa atenção é a noção de que Baz interpreta que a polícia de Hitler daria mais valor a um tapete do que à vida humana, ou seja, se eles o machucassem, tal objeto seria sujo, e isso seria algo terrível. Além disso, a cena apresenta a primeira menção aos campos de concentração que

¹³² *Slide: March 15, 1933. (Agnes, Husz and Baz. Baz is standing, wearing an overcoat and cap.)* BAZ: Three days ago I was arrested by the new police. They marched into the Institute after lunch. We were ordered into trucks. Dr. Henni and Dr. Kunz go into black cars. No one knows what happened to Dr. Kunz. He may be dead. / AGNES: Oh, my God. / HUSZ: Want a drink? / BAZ: Oh, that would be completely welcome. I have a story. / AGNES: Are you all right? Is the Institute closed? / BAZ: The Institute? Boarded shut, looking very permanently sealed and done for. We were accused of printing pornography and abetting illegal medical practices – abortions. The files were taken. That's bad news. We weren't prepared. Boards on the Windows now. Did I say that already? / AGNES: Are you sure you're all right? / BAZ: I cried during the interrogation. / HUSZ: Lots of people do. / BAZ: But it is different when I do it. The mascara runs. / AGNES: Did they... do anything to you? / BAZ: One of them slapped me. It was more of a shock than painful. They scream a lot. Then they let us go – half of us, just turned us loose on the street, no explanation, no word about the others. / AGNES: When did they let you go? / BAZ: Two days ago... or three? Yes, three. / AGNES: Three days ago! But where have you been? Gotchling's been looking... / BAZ: I went to Munich. / AGNES: Why Munich? / BAZ: To kill myself. Really. I'm very much afraid of them, I have been for years, all police, but these are much more frightening. Being alone with them in a room with a locked door is paralyzing. I looked at the carpet the whole time. I thought, good, they have a carpet, they won't do anything that would get blood on the carpet. When the main one grabbed my face and slapped it I started crying. (Pause) I have Always been terrified of pain. He said to me, "In the woods outside of Munich, do you know what we are building?" I said no, and he said "A camp. For people like you." I have a criminal record, I can't get out easily. I expected them to arrest me immediately after letting me go – something they do. So I decided to kill myself. [...] I don't want to die. [...] A friend is arranging a phony passport and visa. They'll be ready in six days. I'm leaving. That's what I came to tell you. I'm leaving. (KUSHNER, 2010, pp. 109-116, tradução minha)

estavam sendo construídos. O comandante da operação diz que esse lugar é reservado para pessoas como Baz, ou seja, para os gays. A ameaça velada, nesse excerto da peça, vem ao encontro do discurso homofóbico de grupos conservadores norte-americanos dos anos 1980, que, para depreciar a imagem dos gays, acusavam-nos de usar drogas ilegais e de consumir pornografia.

Claramente, qualquer um que não estivesse de acordo com o que o regime nazista estabelecia como norma estava em perigo. Isso significava também que se o indivíduo demonstrasse qualquer resistência ao sistema, ele estaria fadado a ter um fim terrível. Em outro momento da peça, a dramaturgia põe em xeque o preço que se paga por se juntar a uma causa utópica. Na cena estão Gotchling, Husz, Baz e Paulinka. Husz se diz descrente de que o capitalismo será substituído por algo melhor.

HUSZ: Por um longo período. Para ser substituído por algo que parece progresso, mas acabará sendo pior do que aquilo que substituiu. *(Ele começa a ir para o quarto)* [...]

GOTCHLING: [...] Este desespero elegante. Você finge ser progressista, mas na verdade o progresso te causa dor. É desorganizado, decepcionante. Felizmente acontece de qualquer forma.

HUSZ: Então eu acreditei. Eu marchei para a casa do progresso. Eu lhe dei um olho. O progresso o comeu, mastigou, e eu disse, "Você tem dois olhos, dê-lhe um outro!" E eu falei, "ah, não obrigado, estou partindo."

GOTCHLING: E, então, você partiu e se tornou um reacionário.

HUSZ: Não, eu não me tornei. Não posso me tornar um reacionário porque aquele olho, parte de mim, é para aquele dia fatídico ficar no coração do progresso e nunca me deixar em paz. O olho com o qual fiquei olha claramente para toda a merda à minha frente, mas o olho que eu dei para a revolução sempre verá o que viu naquela época...

GOTCHLING: Aquele era o olho bom. Este aí está doente. Muito Trotsky!¹³³

¹³³HUSZ: A very long time. To be replaced by something that looks like progress but will turn out to be worse than what it replaced. *(He starts for the bedroom)* / GOTCHLING: [...] This elegant despair. You pretend to be progressive but actually it happens anyway. / HUSZ: So I believed. I journeyed to the home of progress. I gave it an eye. Progress ate it up, crunch crunch, and said, "You have two eyes, give me another!" And I said, "Oh no thanks, I'm leaving." / GOTCHLING: And so you left and turned into a reactionary. / No. I didn't. I can't become a reactionary because that eye, part of me, is to this day lying in the belly of Progress and it will never let me go. The eye I have left looks clearly at all the shit in front of it, but the eye I gave to the revolution will always see what it saw then... / GOTCHLING:

De certa forma a peça vai se alinhando ao postulado pós-moderno, ou seja, ao fim das ideologias. Obviamente, as opiniões políticas das duas personagens são distintas, mas observa-se que Husz tem a seu favor evidências de ordem física e psicológica para contrapor à teoria de Gotchling, que propõe que o progresso é algo doloroso. Ela parece parafrasear o conceito de História de Walter Benjamin, em que o crítico literário descreve o quadro *Angelus Novus*, de Klee. O anjo da história tem seu rosto dirigido para o passado enquanto se vê uma cadeia de acontecimentos, que se entende como catástrofe, acumular-se aos seus pés. O anjo é forçado por uma tempestade a mover-se para o futuro, para o qual ele vira as costas. Essa tempestade se chama progresso. (Cf. LÖWY, 2005, pp. 87-95) Vale ressaltar que Husz parece não ter mais “fé” no Partido Comunista; entretanto, ele ainda parece acreditar no potencial do indivíduo para fazer a diferença. Diferentemente dessa descrença que essa personagem demonstra nesse momento da peça, o espectador já havia sido apresentado a um Husz mais altruísta na cena sete, “*Scenes From the Life: Second Part*” (Cenas da Vida: Segunda Parte):

HUSZ: Cenas da vida de Vealtninc Husz, operador de câmera com um olho: Episódios Russos. Tomada Um: Eu fiz Trotsky chorar.

Filmagem interior, panorâmica de uma enorme multidão se aglomerando, o Congresso de Artistas Comunistas em Leningrado, em 1921.

(*Ele cantarola as notas de abertura da “A Internacional,” então*) como ovelhas no grande grupo de pessoas ao redor do camarada Trotsky, socializando; segue-o até ele chegar ao grande Dziga-Vertov. *Close-up* no aperto de mãos: o casamento da política e arte. Trotsky observa entre a comitiva de DV um jovem húngaro com um tapa-olho; pergunta para Dziga-Vertov, “Aquele húngaro, o que aconteceu com seu olho?” DV responde, “Seu nome é Husz, ele perdeu o olho na revolução em Budapeste, camarada Trotsky.” *Close-up* em Husz, em seu tapa-olho preto; passa para o *close-up* dos olhos de Trotsky, atrás de suas grossas lentes de aumento. Olhando para Husz. Trotsky: com lágrimas nos olhos. (*Pausa: ele pega outra bebida*) Música!

GOTCHLING (*Cantando*) De pé, oh, vítimas da fome, / De pé, oh, famélicos da terra, / Pois a justiça clama pela condenação, / Um mundo melhor está sendo concebido.

That was the good eye. This one’s diseased. Too much Trotsky! (KUSHNER, 2010, pp. 64-7, tradução minha)

HUSZ: Tomada Dois: Um enorme *close-up* na boca de Dziga-Vertov, e em seus lábios finos, dizendo “O filme é o meio perfeito, o único meio para a era das máquinas, porque é mecanicamente feito, usa uma construção, montagem, justaposição mecânica, não foca na pequena vida privada em grande escala, é capaz de gravar uma revolução inteira!” Passa para a orelha de Husz, profunda, vazia, escutando, absorvendo. Filmagem interior, da orelha para o coração. (*Pequena pausa*) Nos estúdios alemães de gravação, ninguém escuta. Música!

GOTCHLING: (*Cantando*) Sem mais, correntes de tradição para nos prender, / De pé, oh, necessitados, sem mais escravidão./ A Terra deverá se erguer sobre novas fundações, / Nós éramos nada, mas seremos tudo!

HUSZ: Tomada Três: A sequência de um sonho, como os de Hollywood. (*Gotchling começa a assobiar um refrão numa alta nota da “Internacional” como num sonho*) HUSZ: Mapa da Europa, as fronteiras estão desenhadas em linhas pretas e grossas. As chammas o consomem, revelando, o que está atrás dele, esculpido em granito, a adorável palavra “Internacional.” Ela cruza, desaparecendo numa incrível distância, entre um vale em forma de tigela, montanhas e milhões de pessoas, simplesmente milhões, tantas que o vale está completamente tomado, cada parte infinitamente preciosa de uma voz harmônica, dissonante, complexa e completamente gloriosa, Camaradas, juntos, chamando o Paraíso de lar. (*Husz canta, e então Gotchling, e, então Agnes junta-se a eles.*) TODOS OS TRÊS: (*Cantando*) Este é o conflito final; / Vamos nos posicionar em nossos lugares; /A Internacional / Reúne a raça humana. / Este é o conflito final; / Vamos nos posicionar em nossos lugares; / A Internacional / Será a raça humana!

HUSZ: Fim do filme.¹³⁴

¹³⁴ HUSZ: Scenes from the life of Vealtninc Husz, one-eyed cameraman: Russian Episodes. One: I make Trotsky weep. Interior shot, overhead pan of huge crowd milling, the Red Artists Congress in Leningrad, 1921. (*He hums the opening notes of “The Internationale,” then*) Dolly in the big knot of people surrounding comradeTrotsky, mingling; track along behind him till he reaches the great Dziga-Vertov. Close upon handshake: the marriage of politics and art. Trotsky notices among DV’s entourage a Young Hungarian with an eye patch; asks Dziga-Vertov, “This Hungarian, what happened to his eye?” DV replies, “His name is Husz, he lost it in the revolution in Budapest, comradeTrotsky.” Close upon Husz, his black eye patch; jump to close-up of eye of Trostsky, behind its thick, magnifying lens. Looking at Husz. Trotsky: with a big wet tear in his eye. (*Pause: he gets another drink*) Music! / GOTCHLING: (*Singing*) Arise, ye prisioners of starvation,/Arise, ye wretched of the earth,/For justice thunders condemnation,/A better world’s in birth./ HUSZ: Two: Huge close-up, the mouth of Dziga-Vertov, thin-lipped, saying “Film is the perfect medium, the only medium for the age of machines, because it is mechanically made, uses mechanical construction, montage, juxtaposition, not focused on the small inner life on the grand scale, capable of recording an entire revolution!” Jump to the ear of Husz, deep, empty, listening, filling up. Interior shot, from the ear to the heart. (*Little pause*) In German film studios, nobody listens. Music! / GOTCHLING: (*Singing*) No more, tradition’s chains shall bind us,/Arise ye poor, no more in thrall./ The Earth shall rise on new foundations,/We have been naught, we shall be all!/HUSZ: Three: Dream sequence, like from Hollywood. (*Gotchling starts whistling*)

Nessa cena, Husz e seus amigos fazem parte de uma colagem de um filme cujo personagem principal é o próprio Husz. Outras personagens históricas tomam parte na cena como Dziga-Vertov, ou Denis Arkadyevich Kaufman, [1895-1954], cineasta, documentarista e jornalista soviético que concebeu uma estética de fazer cinema denominada “cinema-olho ou “cinema-verdade”, e buscou explorar a potencialidade da utilização da câmera.¹³⁵ Na cena, D-V é questionado por ninguém menos que Leon Trotsky [1879-1940] – político, intelectual marxista, escritor e revolucionário bolchevique – sobre como Husz perdeu seu olho lutando pela revolução. De modo interessante, Vertov argumenta como o cinema pode ser um grande instrumento da arte para captar o coletivo, em vez de focar na vida privada, mas ironicamente a cena parece tomar o rumo de exaltar de certa forma o sacrifício individual de Husz. A sequência desse ato altruísta (a perda de um olho) leva Trotsky às lágrimas, imprimindo na cena um resultado melodramático, pois acreditamos ser difícil de imaginar um líder como Trotsky, que presenciou tantas barbáries, se comover a tal ponto, sabendo quais são os resultados de uma luta armada. Mas o ápice da cena nos aguarda em seu desfecho, que assume um tom extremamente idealista, sem fundamento numa ação real. Isso é corroborado com os dizeres de Husz, que afirma que tal final seria igual à “sequência de um sonho, como os de Hollywood”. A dramaturgia aponta ou sugere que esse final só poderia acontecer em filmes. A estética aproximada dos musicais reforça a ironia quando as três personagens cantam, em uníssono, “A Internacional”. Esse hino foi composto por um trabalhador de transporte, Eugène Pottier, em junho de 1871, após a Comuna

a high-pitched, dreamy “Internationale” chorus) HUSZ: Map of Europe, borders drawn in black, heavy lines. Flames eat it up, revealing, behind it, carved in granite, the lovely word “Internationale.” Cross fade to a magnificent expanse, a bowl-shaped valley, mountains, and millions of people, simply millions, so many that the valley is completely filled, each an infinitely precious part of a glorious entirety in complex, dissonant, harmonious voice, Comrades, together, calling Paradise home. (*Husz sings, then Gotchling, and then Agnes join in.*) ALL THREE: (*Singing*) ‘Tis the final conflict;/Let each stand in their place;/The Internationale/Unites the human race./’Tis the final conflict;/Let each stand in their place;/The Internationale/Will be the human race!/HUSZ: End of film. (KUSHNER, 2010, pp. 48-51, tradução minha)

¹³⁵ PERNISA JUNIOR, Carlos. *Vertov: O homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

de Paris ter sido massacrada pelo governo francês. Os excertos da canção utilizados por Tony Kushner fazem parte da adaptação de Charles H. Kerr.¹³⁶ A mensagem positiva e triunfante desse hino vai de encontro com a realidade com a qual essas personagens vão se deparar em breve. Os *slides* lembram os espectadores sobre como a história se desenvolveu a partir desse momento:

Slide: 6 DE NOVEMBRO A 1 DE JANEIRO DE 1932.

Slide: ESTAGNAÇÃO E DERROCADA

Slide: AS PRIMEIRAS VITÓRIAS DA ESQUERDA NÃO ESTÃO SE MULTIPLICANDO

Slide: O CENTRO CATÓLICO TROCA DE LADO

Slide: PARA A DIREITA FACISTA.

Slide: APOIO MILIONÁRIO PARA NOMEAR HITLER CHANCELER.

Slide: O POVO TOMA CONSCIÊNCIA, DE MANEIRA SOMBRIA E OPRESSIVA,

Slide: DE QUE A BATALHA SAIU

Slide: DAS RUAS E DAS URNAS DE VOTAÇÃO

Slide: PARA OS ACORDOS SECRETOS ENTRE PESSOAS PODEROSAS

Slide: EM SALAS PRIVADAS.¹³⁷

Hobsbawm (2013, p. 130) esclarece que “o fascismo chegou ao poder pela convivência com, e na verdade [...] por iniciativa do velho regime, ou seja, de uma forma ‘convencional’”. Nesse sentido, a dramaturgia aponta para acontecimentos históricos que de fato colocaram Hitler no poder.

Além disso, a convivência da população também deve ser levada em consideração nesse cenário. Tendo esse fato como ponto de partida, na cena anterior, em que as três personagens estão discutindo a respeito do progresso, do

¹³⁶ “The International”. In: *Soviet History: Sounds of the Soviet Union*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/history/ussr/sounds/lyrics/international.htm>>. Acesso em 14 nov. 2018.

¹³⁷ *Slide:* NOVEMBER 6 – JANUARY 1, 1932. / *Slide:* STAGNATION AND SINKING / *Slide:* THE LEFT’S EARLY VICTORIES ARE NOT EXPANDED UPON. / *Slide:* THE CATHOLIC CENTER SHIFTS ALLIANCES / *Slide:* TOWARDS FACIST RIGHT. / *Slide:* BIG MONEY SUPPORT FOR A HITLER CHANCELLORSHIP. / *Slide:* A DIM AND OPPRESSIVE AWARENESS AMONG THE PEOPLE / *Slide:* THAT THE BATTLE HAS TURNED / *Slide:* AWAY FROM THE STREETS AND THE BALLOT BOX / *Slide:* TO SECRET DEALS BETWEEN POWERFUL PEOPLE / *Slide:* IN PRIVATE ROOMS. (KUSHNER, 2010, p. 51, tradução minha)

futuro do capitalismo e de ideais políticos, ao ouvir o embate entre Gotchling e Husz, Paulinka não consegue guardar sua opinião sobre a situação em que eles estão inseridos e parece colocar a culpa neles mesmos.

PAULINKA: Nós somos pessoas tão podres.

AGNES: Não. Não diga isso.

GOTCHLING: Nós talvez sejamos. A história vai continuar sem a gente.

PAULINKA: Nós estamos com medo e sem fé. O que temos por dentro é uma bagunça se decompondo e instável. [...]

HUSZ: Escute!

(Todos exceto Paulinka ficam imediatamente em estado de alerta. Gotchling vai até a janela.)

HUSZ: Vocês escutam alguma coisa?

GOTCHLING: Não, eu...

HUSZ: Escuta, Paulinka...

PAULINKA: O quê? Eu não...

HUSZ: Quietos. Escutem. Há algo chamando, Paulinka. Se você tem um pinga de decência. Você consegue ouvir – é uma voz baixa terrível que está chamando – um uivo grave, como uma vaca num matadouro, mas longe, bem longe... Está nos chamando para a ação, chamando-nos para enfrentarmos a calamidade que não poupa nada, nem nosso sangue, nem nossa felicidade, nem nossas vidas na batalha para parar o dia horrível que está queimando agora em óleo em chamas no horizonte. O que torna a voz patética é que ela não sabe que tipo de pessoa ela está alcançando. Nós. Ninguém pode ouvi-la, exceto nós. Esta Era queria heróis. Conseguiu a gente em vez disso [...]¹³⁸

Nesse trecho, fica visível que Paulinka, ao culpar a si mesma, também parece culpar o público mais conservador e voltado apenas ao acúmulo de capital,

¹³⁸ PAULINKA: We are such rotten people. / AGNES: No. Don't say that. / GOTCHLING: We may be. History will move on without us. / PAULINKA: We are frightened and faithless. What's inside is an unstable, decomposing mess. Everyone on the street, looking tidy, just thin-skinned vessels full of gray, reeking, swampy pulp... *(She starts to get nauseated)* / HUSZ: Listen! *(Everyone except Paulinka is immediately alert. Gotchling goes to the window.)* HUSZ: Do you hear something? / PAULINKA: No, I... / HUSZ: Listen, Paulinka... / PAULINKA: What? I don't... / HUSZ: Shut up. Listen. There is something calling, Paulinka. If you still retain a shred of decency you can hear it – it's a dim terrible voice that's calling – a bass howl, like a cow in a slaughterhouse, but far, far off... It's calling us to action, calling us to stand against the calamity, to spare nothing, not our blood, nor our happiness, nor our lives in the struggle to stop the dreadful day that's burning now in oil flames on the horizon. What makes the voice pathetic is that it doesn't know what kind of people it's reaching. Us. No one hears it, except us. This Age wanted heroes. It got us instead. [...] (KUSHNER, 2010, pp. 66-7, tradução minha)

ideia corroborada quando a personagem Husz chama seus companheiros para saírem da inércia e partirem para a ação, diferente daquela que Gotchling estava propondo. Ademais, a dramaturgia propõe uma provocação de que a História pode ser alterada perante um novo posicionamento ético da sociedade civil, algo que sempre foi uma ideia cara ao dramaturgo Bertolt Brecht, lembrado nesse excerto por meio da alusão reelaborada à sua máxima: “Infeliz a terra que precisa de heróis”¹³⁹. Esta reconfiguração da figura do herói, que é colocada em suspeição, fere certamente o ideário americano, uma vez que a cultura do país venera essa figura. Cibeles Mara Dugaich (2001, p. 49) aponta que

O sujeito americano se reconhece na posição do herói. Se pensarmos o processo de antecipação pelas formações imaginárias, poderemos compreender que a partir dessas relações, o sujeito americano se significa como herói do seu povo e de todos os outros, bem como entende, por antecipação, que é visto desse modo pelos demais povos, o que o leva a trabalhar essa posição e a permanecer nesse lugar através de um processo constante de heroicização que confirma os Estados Unidos como *The Land of the Brave*. O processo de mistificação de imagens que sustenta o discurso americano também tem como referente cidades, como é o caso de New York, que pode ser entendida como o legado que simboliza o próprio processo de fundação dos Estados Unidos como nação. Nova Iorque é o símbolo da concretização do Sonho Americano, ressignifica os Estados Unidos como a terra das oportunidades, a terra da liberdade, a terra dos bravos, na medida em que reaviva o próprio processo de conquista da América. Sua denominação é parte da construção de uma memória local pelos pioneiros que, ao romperem com a Inglaterra como pátria, se determinaram a construir uma nova nação na América. A cidade de York, como parte do inventário perceptual do sujeito cidadão inglês, constitutiva da denominação de New York, marca o rompimento desse sujeito com a Inglaterra na construção da nova pátria na América. Nova Iorque, portanto, materializa o deslocamento do sentimento de patriotismo dos pioneiros para o Novo Mundo.

Diferentemente dessa visão de heroísmo individual, outra cena que evoca a ideia de fim de ideologia está presente na cena “Hic Domus dei est et Portae Coelis

¹³⁹ BERTOLT, BRECHT. “Vida de Galileu”. In: _____. *Teatro completo*. Volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 154.

(Esta é a casa de Deus e esses são os portões do céu)¹⁴⁰, em que Agnes e Gotchling estão trabalhando num projeto.

Slide: 12 de março de 1933

Slide: A BANDEIRA DA REPÚBLICA DE WEIMAR

Slide: É ABOLIDA.¹⁴¹

A data expressa nos slides ambienta e historiciza o diálogo que será desenvolvido. Sabe-se que nossas personagens já estão vivendo num regime de cerceamento de direitos de liberdade, uma vez que até uma bandeira de um período anterior não é mais bem-vinda.

(Agnes está sentada ajudando num retrato que Gotchling está construindo. Agnes segura um martelo vermelho e um nível de carpinteiro. Gotchling trabalha com um lápis, papel e uma variedade de materiais de montagem. Enquanto ela trabalha, elas falam.)

AGNES: Não estou a fim de fazer isso hoje.

GOTCHLING: Sei. Agradeço ainda mais todo o esforço.

AGNES: Não há razão disso. É inútil fazer pôsteres, eles simplesmente os rasgam. Eles não prendem as pessoas por isso?

*(Sem resposta)*¹⁴²

Mais uma vez a dramaturgia, agora em forma de diálogo, aponta para as condições históricas em que esse grupo de personagens se situa. Os cartazes são passíveis de punição, pois são contra o regime nazista. Agnes, apesar de não receber sua resposta, continua a falar:

Eu andei até o Estúdio ontem. No caminho todo eu me senti caminhando por uma cidade estranha, não Berlim. Aquele sol estranho, não o de Berlim, era brilhante demais. Eu me peguei dizendo uma antiga reza de proteção... Eu continuo achando que talvez não teria sido tão ruim ter sido uma sábia idosa senhora

¹⁴⁰ *This is the house of God and these are the gates of heaven.* (KUSHNER, 2010, p. 101, tradução minha)

¹⁴¹ Slide: March 12, 1933 / Slide: THE FLAG OF THE WEIMAR REPUBLIC / Slide: IS ABOLISHED. (KUSHNER, 2010, p. 101, tradução minha)

¹⁴² *(Agnes is sitting for a portrait that Gotchling is constructing. Agnes holds a red hammer and a carpenter's level. Gotchling works with a pencil, paper and a variety of assemblage materials. As she works, they talk.)* AGNES: I don't feel like doing this today. / GOTCHLING: I know. I appreciate it all the more. / AGNES: There's no point to this. No point to making posters, they just rip them down. Don't they arrest people for this? *(No answer)* (KUSHNER, 2010, p. 101, tradução minha)

esperando pela Imperatriz. Nos filmes, eu tinha muitos objetos bem feitos para manusear: uma grande e resistente escova de roupas com cerdas rígidas, laços belgas, e havia aqueles estojos de prata com cenas de caça esmaltada nas tampas.¹⁴³

A partir desse comentário, concluímos que Agnes se recusou a fazer parte da folha de pagamento do governo nazista, mas ela visivelmente demonstra certo arrependimento por não ter mais acesso ao nível de vida material com a qual estava acostumada. Além disso, o modo como descreve a personagem Imperatriz, que interpretaria, dá à cena um caráter nostálgico. No contexto cinematográfico, Jameson (1997, p. 21) explica que a nostalgia ganha um novo significado, de uma curiosidade visual despersonalizada e um “retorno do reprimido”, “sem afeto”. Nesse sentido, enquanto o olhar está direcionado ao passado, o sentimento utópico fica em segundo plano. Nesse sentido, isso explica em partes as queixas de Agnes que continuam:

Eu sei que você me acha uma reacionária por me sentir assim, você julga todo mundo o tempo todo, mas eu me sinto assim de qualquer forma, sinto como...
 GOTCHLING: Sentir, sentir, sentir, sentir, sentir. Tanto sentimento. Se segura. Não sinta. Pensa para variar.
 AGNES: Não há coisa alguma para pensar.
 GOTCHLING: Há muita coisa.
 AGNES: Nada agradável.
 GOTCHLING: Desagradáveis então. Precisamos de apartamentos.
 (Pausa) Nós precisamos de apartamentos, que pertençam a pessoas que se solidarizam.
 AGNES: Nós quem?
 GOTCHLING: O Partido.
 AGNES: O Partido foi declarado ilegal. (Pausa.)¹⁴⁴

¹⁴³ I walked to the Studio yesterday. All the way I felt like I was walking through a strange city, not Berlin. That strange sun not the Berlin sun, too bright, I found myself saying an old prayer for protection... I keep thinking that maybe it wouldn't have been so bad to have been a wise old lady-in-waiting for the Kaiserin. In the films I had lots of well-made objects to handle: a big sturdy clothes brush with stiff bristles, Belgian laces, and there were those silver cases with little enameled hunting scenes on the lids. (KUSHNER, 2010, p. 102, tradução minha)

¹⁴⁴ I know you think I'm a reactionary for feeling this way, you judge everyone all the time but I feel it anyway, I feel... / GOTCHLING: Feel feel feel feel feel. So much feeling. Hold still. Don't feel. Think for a change. / AGNES: There's nothing to think about. / GOTCHLING: There's plenty. / AGNES: Nothing pleasant. / GOTCHLING: Unpleasant then. We need apartments. (Pause) We need apartments. Belonging to people who are sympathetic. / AGNES: We who? / GOTCHLING: The Party. / AGNES: The Party's been outlawed. (Pause.) (KUSHNER, 2010, pp. 102-3, tradução minha)

Neste excerto, a dramaturgia parece dividir a população alemã em três grupos distintos. Os primeiros seriam os nazistas; em seguida, teríamos aqueles que não concordam com o regime, portanto, são solidários aos grupos sociais que estavam sendo por ele oprimidos; e, por último, os militantes do Partido. O cenário é de extrema repressão. O partido não é benquisto no território de Hitler. Sendo Gotchling uma representante dos militantes socialistas, acaba sendo ela a pedir a Agnes que se torne uma pessoa solidária à causa. De forma análoga, a situação contemporânea à peça devia ser muito semelhante a essa. Como ganhava força o postulado do fim das ideologias, a pergunta que se impunha seria como apoiar ideias que iam de encontro a um regime aparentemente tão sólido.

GOTCHLING: Como eu estava dizendo. Nós precisamos de apartamentos. Estações de fuga para o leste. Quartos para depósito...

AGNES: Não.

GOTCHLING: Não para depósito, então. Uma estação de fuga. Há pessoas se escondendo...

AGNES: Não.

GOTCHLING: Agnes.

AGNES: As pessoas não deveriam partir. Elas deveriam ficar. Todos estão indo. Eles deveriam estar lutando. Quem vai lutar? O que as pessoas como eu deveriam fazer se pessoas como você simplesmente vão embora?

GOTCHLING: Alguns de nós vão ficar. Alguns não podem.

AGNES: Você está indo embora?

GOTCHLING: Não posso te dizer isso.

AGNES: Está sim. Eu sabia que você iria. Pelo amor de Deus, Annabella, o que vai acontecer conosco?

GOTCHLING: Eu não sei.

AGNES: E ainda você me pede de forma imprudente que...

GOTCHLING: Imprudente não.

AGNES: Isso parece perigoso.

GOTCHLING: É perigoso.

AGNES: Então, não vou fazer isso.

GOTCHLING: O partido precisa.

AGNES: Não tem Partido! Não tem mais Partido! Acorda! Você é pintora, não uma política, você sempre foi uma pintora, então, comece a agir como uma!¹⁴⁵

¹⁴⁵ GOTCHLING: As I was saying. We need apartments. Way stations to the east. Storage rooms... / AGNES: No. / GOTCHLING: Not for storage, then. A way station. There are people hiding... / AGNES: No. / GOTCHLING: Agnes. / AGNES: People shouldn't be leaving. They should be staying. Everyone is going. There should be fighting. Who's going to fight? What are people like me supposed to do if people like you just leave? / GOTCHLING: Some of us

O enfrentamento de Agnes e Gotchling suscita questões cruciais para esse trabalho. Apesar de Agnes ao longo da peça ter flertado com uma arte mais ostensivamente política, ela não foi e não se sente totalmente parte de um grupo de militância. Isso fica visível no excerto acima. Gotchling, por sua vez, apresenta um pensamento bem focado num ideal de esquerda. Ela chega a se referir ao Partido Comunista não como a um grupo de pessoas, mas quase como se fosse uma entidade supra-humana. Esse Partido é sempre negado por Agnes, que vê o decreto dos nazistas como definitivo. É pedido à atriz que disponibilize seu espaço privado para que este sirva a um bem maior para o Partido – como rota de fuga ou mesmo armazém. Enquanto alguém que teoricamente não tem qualquer vínculo com ideologias se arrisca, os demais escapam da Alemanha do Terceiro Reich. O questionamento final de Agnes separa a arte e a política em dois polos distintos, marcando uma visão de posição em relação à função da arte. Gotchling faz uma explanação a respeito de seu posicionamento nesta discussão:

[...] Eu nunca fui este tipo de pintora. Arte ... nunca é o bastante, ela nunca faz o bastante. Nós seremos lembrados por duas coisas: nossa arte comunista, e nossa política fascista.

(Pausa)

AGNES: Eu não te entendo, Gotchling. Você se enfia nisso. Você é a única. Por quê?

GOTCHLING: Sou muito mais inteligente do que o resto de vocês.

AGNES: Então, por que você perde seu tempo conosco?

GOTCHLING: Me agrada me sentir superior. Escuta, Agnes. Sou da classe trabalhadora. E que realmente faz a diferença. Sei o que é útil e o que não é. Sei o preço das coisas, e sei o que é brigar – essas pequenas lições duras eu não acho que vocês jamais aprenderam. Eu me seguro e faço meu trabalho. Faço pôsteres por boas causas. Mesmo se eles forem rasgados, eu os faço, embora a gente viva num país onde a teoria é silenciada na frente dos fatos, onde o progresso pode ser revertido da noite para o dia, onde o inimigo roubou tudo, nossas próprias palavras de nós. Eu me seguro e não na minha pintura... não somente nisso. Escolha qualquer era

are staying. Some can't. / AGNES: Are you leaving? / GOTCHLING: I can't say. / AGNES: You are. I knew you would. For God's sake, Annabella, what is going to happen to us? / GOTCHLING: I don't know. / AGNES: And still you recklessly ask me to... / GOTCHLING: Not recklessly. / AGNES: It sounds dangerous. / GOTCHLING: It is dangerous. / AGNES: Then I won't do it. / GOTCHLING: The party needs it. / AGNES: There is no Party! There's no more Party! Wake up! You're a painter, not a politician, you always were a painter so start acting like one! (KUSHNER, 2010, pp. 103-4, tradução minha)

na história, Agnes. O que é realmente bonito naquela era? O modo como os ricos viviam? Não. O modo como os pobres viviam? Não. Os sonhos da Esquerda são sempre bonitos. A imaginação de um mundo melhor, a condenação deste presente. Esta fé, a raiva esclarecedora, isso sozinho já vale ser chamado de humano. Essas são as Belezas que uma era produz. Como artista, sou atingida no coração por esses sonhos. Essas visões. Nós progredindo. Mas a um grande custo. Como alguém pode suportar viver sem entender tudo isso?¹⁴⁶

Gotchling propõe um tipo de arte engajada, mas sua proposta vai muito além do que a arte por si só pode proporcionar. Em meio a seu discurso, a personagem se considera privilegiada em termos de inteligência. A imagem dessa arte de esquerda parece ser produto de uma elite intelectual. O aspecto paradoxalmente excludente da referida arte pode ser lido também no famoso emblema satírico d'A *Revolução dos Bichos*, de George Orwell (2006, p. 106): “Todos os animais são iguais, mas alguns são mais iguais que outros”. Assim como Gotchling, Baz sublinha a contradição daqueles que se alinham ao comunismo. Na cena em que eles visitam uma reunião de nazistas, diz ele que, antes de se juntar ao Partido Comunista, era necessário se doutorar em hipocrisia. De um lado, ele ironiza a forma arrogante como os militantes da esquerda veem os demais. Por outro lado, ele observa que, para fazer parte daquele grupo, era preciso se instruir.

¹⁴⁶ [...] I've never been that kind of a painter. Art ... is never enough, it never does enough. We will be remembered for two things: our communist art, and our fascist politics. (Pause) AGNES: I don't understand you, Gotchling. You navigate this. You're the only one. Why is that? / GOTCHLING: I'm much more intelligent than the rest of you. / AGNES: Then why do you bother with us? / GOTCHLING: I enjoy feeling superior. Listen, Agnes. I am working class. And that really does make a difference. I know what's useful, and what isn't. I know the price of things, and I know what it is to struggle – these tough little lessons I don't think you people ever learned. I hold tight, and I do my work. I make posters for good causes. Even if they get torn up, I make them, even though we live in a country where theory falls silent in the face of fact, where progress can be reversed overnight, where the enemy has stolen everything, our own words from us, I hold tight, and not to my painting... not only to that. Pick any era in history, Agnes. What is really beautiful about that era? The way the rich lived? No. The way the poor lived? No. The dreams of the Left are always beautiful. The imagining of a better world, the damnation of the present one. This faith, the luminescent anger, these alone are worthy of being called human. These are the Beautiful that an age produces. As an artist I am struck to the heart by these dreams. These visions. We progress. But at great cost. How can anyone stand to live without understanding that much? (KUSHNER, 2010, pp. 105-6, tradução minha)

Gotchling, em suas considerações sobre a arte de esquerda, parece corroborar as duas ideias: por afirmar ser muito mais inteligente que os demais e por se considerar a única do grupo que pertence a uma classe que realmente importa, e que tem uma noção exata dos valores das coisas. Algo que também fica marcado na fala de nossa artista comunista é o fato de ela se referir aos ideais da esquerda como “sonhos” de um futuro melhor, reiterando o termo na sequência, uma operação discursiva que, ao inflar a tendência sonhadora da esquerda, relaciona a ela um quê de utopismo, mas não no sentido positivo do termo. Quando unido à frase “a imaginação de um mundo melhor”, esse termo pode sugerir uma falta de concretude pragmática nas bandeiras que Gotchling abraça.

ENTRE O PASSADO E O FUTURO

O registro do tempo pelo cronômetro não foi menos totalizante em suas implicações em termos de pensamento e ação. Vista cada vez mais como uma divisão mecânica fixada pela oscilação do pêndulo, a flecha do tempo foi considerada linear progressiva e regressivamente. O conceito de passado e futuro como elementos vinculados linearmente pelo tique-taque do relógio permitiu o florescimento de toda espécie de concepções científicas e históricas. Em semelhante esquema temporal, era possível ver a retrovisão e a previsão como proposições simétricas, assim como formular um forte sentido de potencialidade de controle do futuro.

David Harvey.

Condição pós-moderna. 2014, pp. 228-9.

A urdidura de *A Bright Room Called Day* estabelece uma relação dialética de temporalidade num encontro ficcional entre personagens de períodos históricos distintos. Como o espectador é exposto a falas que mais se assemelham a memórias, sonhos e pesadelos, a linguagem usada pelas personagens, apesar de ser épica por conta da narração histórica, se reveste de lirismo melancólico, pois as personagens Agnes e Die Alte passam a narrar a história alemã enquanto testemunhas que nada conseguiram fazer para mudar seu curso. Essa narrativa acontece por meio de um plano fantástico – recurso usado para entrelaçar três diferentes camadas históricas entre personagens de distintas épocas – em que vemos Agnes, que está situada na Alemanha dos anos de 1930, Die Alte (“a velha” ou “a anciã”), que morreu aproximadamente vinte anos antes, provavelmente durante a Primeira Guerra Mundial, e Zillah, que vive na Alemanha do ano de 1989 no mesmo apartamento que pertencera a Agnes. Observe-se a cena a seguir:

(Agnes, só na mesa da cozinha. Ela está com uma laranja na mão, que ela empurra, fazendo com que role da mesa para o chão. Die Alte entra pela porta do quarto, pega a laranja e começa a descascá-la e comê-la. Zillah observa.)

AGNES: Eu moro num apartamento moderno. Em um vive o pesadelo, no outro o desespero. Acima de mim, exaustão, abaixo de mim, um homem com um rosto pálido e mãos de um estrangulador.

DIE ALTE: Eu consigo comer em qualquer lugar. Lembro da fumaça espessa que subia das ruínas de casa, plumas negras no céu

branco de cinza, o sol transformado em um ponto platinado não maior que um *groschen*¹⁴⁷. Parecia correr pelas nuvens – ou era a lua? Não. O sol. A lua era enorme e enferrujada como um olho infectado. Movia-se devagar e as noites eram negras. Os ratos procuravam corpos sob os escombros, de modo que os corpos tinham que ser queimados na rua; uma visão lastimável. Os aviões voltavam todos os dias para bombardear as crateras que eles haviam criado no dia anterior. A água era oleosa e cheia de tifo. Todos estavam dispersos, delirantes, doentes e esperando pelo fim...

AGNES: Quando Deus é bom, as horas passam, mas o mundo dá voltas, bela e lentamente, e o motorista canta uma canção de força: “O fim é rápido. A forma é demorada.” Eu temo o fim, temo o modo, temo o vento, farão me perder, muito mais longe, eu quero me perder longe da minha casa, **um quarto iluminado chamado dia**; onde libertação ou esperanças passadas podem me encontrar.

DIE ALTE: Mas passando por tudo isso eu nunca perdi meu apetite, e nunca deixei de procurar comida, assim como os ratos. Eu comi enquanto as bombas caíam, comi enquanto os corpos queimavam, comi nos funerais, apressada e sem dignidade, das pessoas que eu amava... Comi durante todos os dias e as noites de terror; com os dentes quebrados e os lábios cortados eu continuei comendo, digerindo e procurando por comida. Quando eles nos cercaram e nos trouxeram para os campos, e nos mostraram a vala comum e disseram “Vocês são responsáveis por isso.” Eu pensei, “Eu não estava aqui, não sabia, não queria saber, nunca puxei um gatilho, nunca puxei um interruptor, eu não sinto nada por essas camas de dormentes, profundamente adormecidos, mas apenas observe como estão magros, e quando eles nos deixarem retornar para Munique, eu me pergunto o que eu encontrarei para o jantar.” (*O cômodo começa a ficar escuro.*)

ZILLAH: Agora. Antes que céu e chão se fechem bruscamente. As fronteiras estão cheias de buracos.

AGNES: Pé torto. Cheiro de enxofre. Cachorro amarelo. Sem sombra. Bem-vindo à Alemanha.¹⁴⁸

¹⁴⁷ “Centavo” em alemão.

¹⁴⁸ (*Agnes, alone at the kitchen table. She has an orange, which she pushes, causing it to roll off the table and across the floor. Die Alte enters through the bedroom door, picks up the orange and begins to peel and eat it. Zillah watches.*) AGNES: I live in a modern flat. On one lives nightmare, on the other despair. Above me, exhaustion, below me, a man with the pale face and red hands of a strangler. / DIE ALTE: I can eat anywhere. I remember the thick smoke rising from the ruins of home, black plumes in an ash white sky, the sun transformed in to a nickel-plated dot no bigger than a groschen. It seemed to race through the clouds – or was that the moon? No. The sun. The moon was huge and rusted like an infected eye. It moved slowly, and the nights were black. Rats looked for bodies under the rubble, so corpses had to be torched right in the street: a piteous sight. The planes came back every day to bomb the craters they’d created only the day before. The water was oily and full of typhus. Everyone was patchy, delirious, diseased, and waiting for the end... / AGNES: When God is good The hours go, But the world rolls on, Tumbrel-slow, And the driver sings A gallows song: “The end is quick. / The way is long.” / I fear the end / I fear the

Agnes e Die Alte travam um pseudodiálogo. Aparentemente, elas estão conversando, mas elas não estão escutando de fato ou prestando atenção ao que a outra está dizendo. A impressão que fica é a de que o espectador está diante de um solilóquio em que ambas as personagens passam a descrever cenários que poderiam ser interpretados como distópicos se não fossem baseados na História alemã em sua essência. Tal efeito ocorre pois, como Szondi (2011, p. 88) aponta, “quando o referencial inter-humano desaparece, o diálogo se esgarça em monólogos; quando predomina o passado, ele se converte em sede monológica da recordação.” Agnes fala um pouco da vida após a ascensão de Hitler. Ela não participa mais da vida política como militante, mas ainda assim teme por sua vida. Seu temor e provável paranoia são associados a possíveis vizinhos que estão de acordo com as políticas nazistas e ameaçam delatar pessoas suspeitas.

Sua última fala parece descontextualizada, mas, na verdade, ela está descrevendo uma Alemanha equiparada ao inferno bíblico. É interessante observar que a fala do texto original está em forma de verso e apresenta algumas rimas¹⁴⁹, o que causa certa estranheza e dá um tom de lirismo ao que está sendo dito. Outro elemento a se notar é o fato de ser a primeira vez que o título da peça, *A Bright Room Called Day*¹⁵⁰, é mencionado (destacado em negrito). Sendo esse o primeiro

way / I fear the wind / Will make me stray / Much farther than / I want to stray / Far from my home / **Bright room called day**; / past where deliverance or hope / can find me. / DIE ALTE: But through it all I never lost my appetite, and never ceased to look for food, just like the rats. I ate while the bombs fell, ate while the bodies burned, ate at the funerals, hurried and undignified, of people I had loved... Ate through days of pain and nights of terror; with cracked teeth and split lips I kept eating, digesting, and looking for meals. When they rounded us up, and brought us to the camps, and showed us the mass graves and said “You are responsible for these.” I was thinking, “I wasn’t here, didn’t know, didn’t want to know, never pulled a trigger, never pulled a switch, feel nothing for these beds of sleepers, deep asleep, but only look at how thin they are, and when they let us return to Munich I wonder what I’ll find for dinner.” (*The room begins to grow dark.*) / ZILLAH: Now. Before the sky and the ground slam shut. The borders are full of holes. / AGNES: Clubfoot. Smell of sulphur. Yellow dog. No shadow. Welcome to Germany. (KUSHNER, 2010, pp. 149-51, grifo meu, tradução minha)

¹⁴⁹ Como a tradução dos excertos tem apenas o intuito de tornar o material de análise disponível ao maior número de leitores possíveis, não houve a tentativa de recuperarmos a forma original.

¹⁵⁰ Em “Afterwords”, Kushner esclarece que em dezembro, sem especificar se no ano de 1984 ou 1985, ele estava numa exposição sobre De Mille, e ouviu a gravação de uma entrevista concedida por Agnes de Mille, já numa idade bem avançada, sobre um trabalho

expediente disponível ao espectador, um quarto ou um cômodo claro pode ser visto como um construto artificial e privado do homem. O fato de Agnes se isolar em seu próprio apartamento e se alienar do mundo pode dar uma possível interpretação do que ela escolheu ou foi compelida a escolher fazer com seu tempo de vida. Alegoricamente, a rubrica descreve que a luminosidade do cômodo diminui, como se o tempo da personagem findasse com a ausência da luz. De certo modo, pode-se interpretar que a dramaturgia sugere que é tempo de o espectador pensar criticamente no que ele fará com essa informação.

Enquanto isso, *Die Alte* descreve um cenário terrível, provavelmente vivido durante a Primeira Guerra Mundial. Essa informação não é disponibilizada para o espectador; sabemos disso somente quando lemos a lista de personagens, que traz a informação de que *Die Alte* tem por volta de 70 anos de idade e morreu há 20 anos. Em sua fala, a personagem enfatiza sua natureza de autopreservação acima da situação caótica em que estava inserida. Além disso, quando exposta à vala comum em que as pessoas eram lançadas em situação deplorável, ela se esquivava, pensando que aquilo não é sua culpa, pois ela afirma que não sabia, que não foi ela quem efetivamente puxou o gatilho. É interessante observar que a dramaturgia parece apontar para a ideia de que aqueles que se isentam politicamente se tornam, de certa forma, responsáveis pela injustiça cometida. De certo modo, essa ideia parece corroborar o ensinamento de Bertolt Brecht, que afirmou: “que continuemos a nos omitir da política é tudo o que os malfeitores da vida pública mais querem.”¹⁵¹

A personagem Zillah abre sua fala com o advérbio de tempo “agora”, ou seja, localizando-se no presente. Esse presente se renova a cada enunciação da palavra, fazendo o espectador pensar criticamente sobre o contexto histórico em que ele

de dança que ela estava coreografando para o Joffrey Ballet. Kushner, por se encontrar distante do local em que o vídeo estava sendo projetado, pensou ter entendido que o nome da apresentação era “A Bright Room Called Day”. Mais tarde, Kushner ouviu novamente a gravação e, para sua surpresa, o espetáculo se chamava “A Bridegroom Called Death”. A mudança pareceu ao dramaturgo emblemática dos tempos que eles estavam vivendo. (KUSHNER, 2010, pp. 173-4)

¹⁵¹ BRECHT, Bertolt. In: DIAS, Reinaldo. “A política e os malfeitores da vida pública.” Disponível em: <<http://industriatividade.com.br/a-politica-e-os-malfeitores-da-vida-publica/>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

próprio está inserido. Ao dizer que as fronteiras estão cheias de buracos, podemos interpretar que há sempre um modo de se escapar dessa situação de aprisionamento. Essa fala é repetida inúmeras vezes durante a peça. Agnes finaliza sua fala neste excerto descrevendo a Alemanha do passado com elementos que fazem referência ao inferno bíblico, e saúda com boas-vindas aqueles que chegam lá – numa cena, especificamente, em que Zillah se torna a nova ocupante do apartamento que antes foi habitado pelas duas outras personagens.

Já na Alemanha, morando no apartamento que antes pertencia a Agnes, Zillah e Roland estão conversando. De repente, Zillah sente uma presença no recinto:

ZILLAH: Alguma coisa? Alguma coisa? (*Ela pega um dicionário Larousse alemão de bolso*)

*Geist? Ist da eine geist in zu haus? Halo? Wer ist da?*¹⁵² Mais.

[...]

ZILLAH: Sssshhhh

ROLAND: *Die Mäuse?*¹⁵³

ZILLAH: *Ja. Ja. Eine maus.*¹⁵⁴ Às vezes, à noite, eu escuto ela andar, meio confusa, remendando rachaduras, movendo coisas, procurando algum objeto perdido.

(*Agnes anda até o armário, abre gavetas, olha pela janela.*)

ZILLAH: Passos pesados, quase sem forças para mover os pés. Eu pergunto a ela qual era seu nome.

(*Agnes para de se mover, olha em volta da sala, como se sentisse algo.*)

ZILLAH: Ela para de se mover, e então eu sei que ela me escuta. Sem resposta. Eu pergunto a ela como ela morreu.

(*Agnes para de se mover completamente, amedrontada.*)

ZILLAH: Um ataque aéreo? Nos campos? Porque eu sei que ela morreu infeliz. De novo ela não se move, e ela não me respondeu ainda, mas quando ela responder eu já sei o que ela vai dizer: “Não nos campos, e não na guerra, mas em casa, na frente de uma lareira acolhedora, eu morri de coração partido.”

(*Agnes suspira.*)

AGNES: Olá? Olá? Quem é... Ah, Deus, eu preciso dormir.

(*Agnes sai da sala, Zillah corre para o local onde ela escutou Agnes suspirar. Roland segue Zillah sorrateiramente.*)

ROLAND: Buhh!¹⁵⁵

¹⁵² Fantasma? Há um fantasma nesta casa? Olá, quem é?

¹⁵³ Ratos?

¹⁵⁴ Sim, sim, um rato.

¹⁵⁵ ZILLAH: Anything? Anything? (*She thumbs through a pocket Larousse German dictionary*) Geist? Ist da eine geist in zu haus? Halo? Wer ist da? More.[...] ZILLAH: Sssshhhh / ROLAND: Die Mäuse? / ZILLAH: Ja. Ja. Eine maus. Sometimes at night snow I

A dramaturgia aponta para as possíveis causas de morte sob o governo do Terceiro Reich, mas no caso de Agnes, sua morte se deve a um “coração partido”, algo bem abstrato e não fundamentado pela ciência. Nesse sentido, entende-se que o fato de os amigos mais próximos e politizados da atriz terem fugido da Alemanha a deixou nesse estado de melancolia, somando-se ao fato de ela própria não ser capaz de agir politicamente em benefício de seu país. Sua presença fantasmagórica no apartamento tem a função de lembrar o passado, e como Zillah é capaz de senti-la, essas três gerações distintas de mulheres parecem estar unidas, de certa forma, neste ponto da história. Entretanto, as histórias de Agnes e Die Alte já estão seladas, pois o espectador já tem ciência de como elas terminaram, enquanto a de Zillah ainda está para ser “escrita”.

ZILLAH: Terminar a história. Vê-la até o fim. E, então, ir para casa.

ROLAND: Heim. *Wohnung*¹⁵⁶. Cidade de Nova Iorque. *Phantastisch*¹⁵⁷.

ZILLAH: Nova-refugiada. Eu vou aonde as coisas estão desmoronando, não entrando no eixo, eu não quero ser uma nômade. Indo ao encontro do tempo ruim, do ar turbulento. Aonde os morcegos noturnos voam. Aonde você pode ver o perigo.

(*Agnes entra.*)

ZILLAH: (*Vendo Agnes*)... Se há segurança em algum lugar, é lá.¹⁵⁸

hear her moving around, sort of shuffling, patching cracks, moving things, looking for some lost object. (*Agnes moves to the cupboard, opens drawers, looks out the window.*) ZILLAH: Heavy steps, hardly the heart to move her feet. I ask her what her name was. (*Agnes stops moving, looks around the room, sensing something.*) ZILLAH: She stops moving, so I know she hears me. No answer. I ask her how she died. (*Agnes stops moving completely, frightened.*) ZILLAH: An air raid? In the camps? Because I know she died then, unhappy. Again, she doesn't move, and she hasn't answered me yet but when she does I already know what she'll say: "Not in the camps, and not in the war, but at home, in the front of a cozy fire, I died of a broken heart." (*Agnes gasps.*) / AGNES: Hello? Hello? Who's... Oh dear God I need to sleep. (*Agnes flees from the room, Zillah rushes to where she heard Agnes gasp. Roland sneaks up behind Zillah.*) / ROLAND: Boo! (KUSHNER, 2010, pp. 165-7, tradução minha)

¹⁵⁶ Apartamento.

¹⁵⁷ Que incrível!

¹⁵⁸ ZILLAH: Finish the story. See it through to the end. And then go home. / ROLAND: Heim. Wohnung. New York City. Phantastisch. / ZILLAH: Neo-refugee. I go where things are falling apart, not coming together, I don't wanna be a nun-settler. Head for the bad weather, the turbulent air. Where the night bats fly. Where you can see the danger. (*Agnes enters.*) / ZILLAH: (*Seeing Agnes*)... If there's safety anywhere, it's there. (KUSHNER, 2010, p. 168, tradução minha)

A tessitura da peça põe Zillah a caminho de volta para os Estados Unidos quando o trabalho em Berlim parece estar “concluído”. Nas palavras da personagem: “A Alemanha está reunificada, a Rússia passa fome e a América começa a terceira Guerra Mundial. E dizem que Deus não tem senso de humor.”¹⁵⁹ Em outras palavras, Zillah ironiza que os Estados Unidos estão seguindo os passos da Alemanha de Hitler. Talvez por isso nossa personagem kushneriana decide voltar para casa e está disposta a continuar sua militância. É interessante observar que a dramaturgia sugere de modo positivo um aspecto utópico diante de um perigo iminente. *A Bright Room Called Day* é encerrada com uma mensagem de aviso na cena final, que se passa na Berlim de 1990. Zillah e Agnes estão sozinhas:

ZILLAH: Há um terror que escapa à mente e foge da garganta mais rápido que o pensamento. Revelação: Nós estamos em perigo. Ele nos pega de surpresa, nas noites belamente suaves, quando estamos aconchegados em casa, e diz olhe para as rachaduras onde as emendas não se encontram, veja que as paredes se separaram um tanto, tente ver, fique acordado, não há tempo para dormir. Hören? Kannst du mich hören?¹⁶⁰ Antes que o céu e o chão se fechem bruscamente... Agora.¹⁶¹

O último aviso da personagem aos espectadores sugere que, aparentemente, a situação em que eles vivem pode ser enganosa, e que mesmo na segurança de seus lares algo terrível pode vir a acontecer. Ao falar em alemão, Zillah tenta mais uma vez chamar a atenção de Agnes, mas Agnes não responde. Apenas o espectador tem a perspectiva dos três planos temporais intercalados na cena. No arcabouço formal da peça, a proposição num âmbito mais abrangente serve de alerta para o fato de que não deveríamos repetir os erros do passado, mas sim aprender com eles.

¹⁵⁹ Germany reunites, Russia has a famine, and America starts World War III. And they say God has no sense of humor. (KUSHNER, 2010, p. 167, tradução minha)

¹⁶⁰ Ouve? Você consegue me escutar?

¹⁶¹ ZILLAH: There's a terror that skips over the mind and out the throat faster than thinking. Revelation: We are in danger. It catches us by surprise, on beautifully sweet evenings when we're most thoroughly at home, and says look for the cracks where the seams don't meet, look where the walls have moved slight apart, try to see, stay awake, there isn't time for sleeping. Hören? Kannst du mich hören? Before the sky and the ground slam shut... Now. (KUSHNER, 2010, p. 169, tradução minha)

Kushner faz os seguintes apontamentos sobre as diferentes possibilidades reservadas para a personagem de Zillah: “na produção londrina, ela era uma britânica anti-Thatcher [...] Idealmente, deveria haver uma atualização contínua das especificidades das políticas da paranoia de Zillah, na forma de referências a qualquer mal que estivesse sendo perpetrado na época presente de cada produção.”¹⁶² Obviamente, a dramaturgia foi baseada nas ações do governo reaganista. De um lado, Hitler oferecia condições melhores de vida para os alemães que cumpriam as exigências impostas pelo ideal ariano, com promessas de melhora na condição de vida dessas pessoas, o que, de fato, ocorreu, mas às custas de sacrifício do povo judeu e de um ato hediondo (Holocausto), que ficou registrado na história. O governo retratava os judeus e os demais indivíduos que não se enquadravam nos ideais arianos como o mal a ser erradicado para que os alemães alcançassem seu “verdadeiro potencial.” De maneira análoga, por outro lado, Kushner trabalha a ideia reaganista de “um capitalismo do povo”, em que até mesmo trabalhadores de fábrica teriam condições econômicas de bancar as “emboscadas” da vida da classe média, como uma casa no subúrbio, um carro ou viagens à Disney. A mitologia republicana sugeria que o empreendedorismo privado, e não os gastos ou regulações governamentais, estimularia uma enorme criação de riqueza. Entretanto, o que estava no horizonte da classe trabalhadora norte-americana do período era uma substancial ajuda social como o *New Deal*¹⁶³, que subsidiava habitação e educação, e que, de certa forma, possibilitava aos cidadãos emular o estilo de vida da burguesia. O governo, então, começou a sabotar estrategicamente esses recursos, afirmando que havia um grande número de pessoas que estava se aproveitando do sistema, a exemplo do mito da “rainha da assistência social” – uma mulher que tinha oito nomes diferentes, trinta endereços

¹⁶² “[...] in the London production she was an anti-Thatcherite Brit [...]. Ideally there should be a continual updating of the specifics of Zillah’s politics of paranoia, in the form of references to whatever evildoing is prevalent at the time of the production.” (KUSHNER, 2010, p. x, tradução minha)

¹⁶³ O *New Deal*, em português, Novo Acordo, foi a série de programas assistenciais nos EUA entre 1933 e 1937, sob o governo do presidente Franklin Delano Roosevelt, com a finalidade de recuperar a economia estadunidense e auxiliar os prejudicados pela Grande Depressão. (Cf. HOBBSAWM, 2013, p. 105)

e doze cartões do seguro social, e que acumulava pensões de quatro maridos mortos que nunca existiram. Isso enfureceu o grupo de eleitores composto por trabalhadores brancos de classe média, dando a Reagan o respaldo de que precisava para fazer ataques constantes para eliminar os recursos destinados à assistência social.¹⁶⁴

Levando tal observação do dramaturgo em consideração, as “paranoias” de Zillah podem ser atualizadas para funcionar como crítica do “mal” que estiver sendo perpetrado no contexto de uma nova produção. Por exemplo, os Estados Unidos da era Trump se veem num momento histórico em que se enquadraria a essa atualização. O governo federal tirou da população mais carente alguns ganhos sociais do governo antecessor, como o PPACA (Lei de Proteção e Cuidado Acessível ao Paciente) ou, como ficou conhecido, Obamacare, o programa que garantia assistência médica e hospitalar¹⁶⁵. Além disso, o governo Trump também emulou uma estratégia utilizada muitas vezes nos Estados Unidos e no fascismo, de modo geral: a criação de um inimigo comum como forma de distração dos reais problemas que o país enfrenta. O escolhido desta vez para representar o mal da nação foi o imigrante não branco, principalmente o mexicano. Para justificar a proibição de novos imigrantes mexicanos nos Estados Unidos, Trump passou a investir pesadamente em propaganda, com o intuito de segregar a população a partir de conceitos como raça ou nacionalidade, que já haviam sido entendidos como práticas preconceituosas e passíveis de punição, mas que passaram a ser relativizadas no discurso do atual presidente, que passou a se referir aos mexicanos como “traficantes de drogas, criminosos, estupradores”¹⁶⁶. O próprio *slogan* principal de sua campanha pode ser comparado com a propaganda nazista de Hitler: “America first” (Estados Unidos em primeiro lugar). Esse slogan desenvolve

¹⁶⁴ KLEINKNECHT, 2009, pp. 26-8.

¹⁶⁵ KLIFF, Sarah. “Everything you need to know about Obamacare.” 5 jan. 2017. In: Vox. Disponível em: <<https://www.vox.com/cards/obamacare/what-is-obamacare>>. Acesso em 21 out. 2018.

¹⁶⁶ “Drugdealers, criminals, rapists’: What Trump thinks of Mexicans”. In: *BBC News*. 31 ago. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/video_and_audio/headlines/37230916/drug-dealers-criminals-rapists-what-trump-thinks-of-mexicans>. Acesso em 20 out. 2018.

a ideia de que existe uma divisão entre os norte-americanos e os demais países. Como resultado dessa ação, alguns grupos reacionários voltaram a ganhar força, como a KKK (Ku Klux Klan) e os *skinheads*, que acreditam numa supremacia do que chamam de “raça branca”. Consequentemente, o número de notícias sobre ocorrências de crimes de discriminação e preconceito, e ataques físicos e verbais a imigrantes não brancos e negros aumentaram exponencialmente.¹⁶⁷

Talvez o quadro acima se explique quando pensamos a fórmula proposta por Harvey no início deste capítulo, que trata do tempo em que “era possível ver a retrovisão e a previsão como proposições simétricas”. Essa simetria parece não mais se enquadrar no período atual, em que temos a volatilidade. Segundo Harvey (2014, p. 259),

a volatilidade torna extremamente difícil qualquer planejamento de longo prazo. Para falar a verdade, hoje é tão importante aprender a trabalhar com a volatilidade quanto acelerar o tempo de giro. Isso significa ou uma alta adaptação e capacidade de se movimentar com rapidez em resposta a mudança de mercado, ou o planejamento da volatilidade.

Nesse sentido, a volatilidade parece estar diretamente associada à ideia de relatividade. A título de exemplo, lembramos que, após o movimento de direitos civis dos negros nos Estados Unidos, especialmente, nas décadas de 1950 e 1960, o resultado foi a lei, assinada pelo presidente Lyndon B. Johnson, que acabou com a segregação racial. A partir disso, entende-se que a discriminação racial é algo passível de punição e deve ser evitada, mas mesmo assim tal fato é ignorado, e o discurso de ódio racial acaba servindo de subterfúgio utilizado por um candidato à presidência para angariar votos da população mais conservadora e reacionária. Outro exemplo a ser explorado é a relativização dos fatos e eventos históricos, que passam a ser, consequentemente, relativizados e outros alcunhados de *fake news*. Outro *modus operandi* que ressurge nessa era é a transformação daqueles que

¹⁶⁷ ESTEFANÍA, Joaquín. “Trump é fascista?: Presidente não tem a coerência intelectual e ideológica para ser chamado dessa forma.” In: *El País*. 16 set. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/14/opinion/1536944347_384825.html>. Acesso em 19 out. 2018.

trabalham com a informação em inimigos. Os jornalistas passam a ser considerados vilões quando não relatam a história de maneira a apresentar o governo como o “salvador da pátria”.

Seria, sem dúvida, um grande alívio pensar que tais retrocessos estão em voga somente nos Estados Unidos, mas eles parecem estar presentes em todo o mundo. Na Alemanha, centenas de neonazistas marcharam em Berlim no dia 18 de agosto de 2018. Eles celebravam “o aniversário de morte do oficial nazista de alto escalão Rudolf Hess, que recebeu uma sentença de prisão perpétua nos julgamentos de Nuremberg”¹⁶⁸. Os neonazistas carregavam cartazes que traziam a mensagem “Não me arrependo de nada”. A gravidade de tal afirmação nos leva a refletir sobre os fatos da história da humanidade que essas pessoas estão relativizando para erguerem com orgulho tais dizeres.

Dentro desse cenário, *A Bright Room Called Day*, além de ter a função de entreter, parece que está, também, imbuída de contradições e provocações que impõem ao espectador questionar o cenário político em que ele está inserido. Ao apresentar os espectadores a essa narrativa histórica distópica, a obra os adverte para a “evolução” da história, que deveria, idealmente, sempre progredir em termos de melhoria e qualidade de vida para todos os cidadãos, e não regredir, segregando e explorando quem quer que seja. De certa forma, o próprio nome da peça apresenta a ideia de que nos é dado um novo dia para tentarmos nos modificar e melhorar em nossas potencialidades.

¹⁶⁸ “Neonazistas marcham na Alemanha”. In: *Sputnik News*. 18 ago. 2018. Disponível em: <<https://br.sputniknews.com/europa/2018081811991332-neonazistas-marcham-alemanha-berlin-hess/>>. Acesso em 20 dez. 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre historicize!

Fredric Jameson.

O Inconsciente Político: A Narrativa Como Ato Socialmente Simbólico. 1992, p. 9.

Conforme visto anteriormente, Jameson (1985, p. 21) nos lembra que somos hoje incapazes de focalizar nosso próprio presente, pois perdemos a perspectiva histórica dos acontecimentos. Talvez isso se deva por conta da volatilidade postulada por Harvey (2014, p. 259). Essa tendência pós-moderna relativiza os acontecimentos do passado e até mesmo os eventos atuais. A regra que se aplica a um indivíduo não se aplica a outro por uma questão de jogo de interesse. Ironicamente, o indivíduo parece estar diante da famosa frase de George Orwell: “Todos somos iguais, mas alguns mais iguais que outros” (ORWELL, 2006, p. 106).

Em resposta, a estética épica alegórica põe no epicentro da discussão um referente histórico a fim de reexaminá-lo pela lente do presente. Se o indivíduo foi condicionado a observar sua realidade a partir de uma volatilidade que relativiza os problemas enfrentados, logo o que restará a ele será o questionamento e a validação do que se apresenta. Diante desse beco sem saída ilusório, a arte engajada, como o teatro épico, se faz presente como uma alternativa crítica ou tentativa de resolução dos problemas encontrados na vida social. Jameson (1997, p. 184) nos lembra que “a interpretação alegórica é, antes de mais nada, uma operação interpretativa que começa por reconhecer a impossibilidade da interpretação no sentido antigo, e por incluir essa impossibilidade em seus próprios movimentos provisórios ou até mesmo aleatórios.” Isso significa que o espectador, ao esquadrihar a dramaturgia, terá uma perspectiva mais horizontal do que vertical, tendendo a interpretar a obra de diversos modos, e não do modo estereotipado da decodificação estática bíblica. Ao levar isso em consideração, *A Bright Room Called Day* apresenta uma gama de possibilidades de decifração ou

interpretação para o espectador devido ao fato de seu material constitutivo ser épico por excelência.

Ao mobilizar expedientes épicos em *A Bright Room Called Day* para criticar a gestão de Reagan, Kushner assume uma postura política enquanto dramaturgo. Como visto, esses expedientes são utilizados para promover a quebra da quarta parede. Cada cena vale por si, há a introdução de saltos temporais (apesar de haver também certa linearidade cronológica), os acontecimentos da Alemanha nazista são narrados pelas personagens, o homem passa a ser objeto de investigação da obra. Esse teatro épico kushneriano não é o mesmo idealizado e experimentado Bertolt Brecht e seu olhar científico. A dramaturgia kushneriana é de outra natureza; ela deve ser entendida como um épico alegórico, pois faz uso de uma realidade e um referente histórico para lançar luz sobre os eventos contemporâneos à sua escrita. Seu conteúdo, portanto, não cabe na forma do drama. Como Szondi (2011, p. 117) nos explica:

Agora, a ação é objeto do que o palco narra, e este com ela se relaciona como o narrador épico com seu objeto: da contraposição de ambos é que primeiro resulta a totalidade da obra. O espectador, igualmente, não é deixado de fora do jogo cênico, nem é arrastado para dentro dele (“iludido”) de modo a deixar de ser espectador – ele é posto, como tal, diante dessa ação em processo que lhe é oferecida como objeto de consideração. Porque a ação não é mais sozinha o que faz a obra, ela não pode mais transformar o tempo da representação teatral numa sequência absoluta de presentes. O presente da apresentação é como que mais largo do que o presente da ação: daí seu olhar se manter atento não apenas ao final de seu curso, mas também ao seu andamento e àquilo que passou. Em lugar do direcionamento dramático rumo a uma meta, entra em cena a liberdade épica de se deter e refletir.

Outro expediente que vale ser ressaltado nessa dramaturgia é o uso da comicidade. Pode parecer algo contraditório, mas, por meio dela, propicia-se o entretenimento sem perder de vista seu viés histórico; trabalha-se o humor de modo comedido, pois ele não é gratuito e acontece apenas em momentos em que a tensão da cena é elevada, ou apresentam-se situações-limite.

Não nos ocupamos com a produção da crítica conservadora, que decidiu taxar a peça de “enraivecida” e rejeitou reconhecer seu grande ganho em termos estéticos e temáticos.¹⁶⁹ Em 2018, ao lermos a crítica intitulada “Fazendo a História se Repetir, Mesmo Contra sua Vontade”, de Frank Rich, – obviamente, com o distanciamento histórico de quase 20 anos que o texto exige –, é perceptível o quanto o crítico estava equivocado, uma vez que o movimento neonazista está novamente em ascensão na Alemanha de 2018 e em um número crescente de outros países, dada a onda neoliberal conservadora de nossos dias; e que os Estados Unidos já participaram de inúmeras guerras e seu atual presidente, Donald Trump, faz uso dos mesmos expedientes utilizados como distração dos principais problemas enfrentados no país.

Sem dúvida, o trabalho constante de epicizar as vozes que foram silenciadas propositalmente nos livros de história é um dos maiores ganhos da dramaturgia kushneriana. A hostilização de todos aqueles que pensavam de maneira diferente do que era apregoado pelo sistema deixa um incômodo e um nó na garganta de quem tem contato com esse texto. O recomeço da militância de Zillah nos Estados Unidos, por exemplo, que se dá na última interrupção da peça, desmistifica alegoricamente o construto ideológico do fim da história.

Nesse sentido, as novas configurações de ação de agrupamentos se fazem presentes no bojo dessa dramaturgia. Esses agrupamentos podem ser entendidos como o movimento gay, o movimento feminista, o movimento negro e os diversos outros movimentos que surgiram nos últimos anos. Jameson (1997, p. 333) nos ajuda a entender que essas alianças circunstanciais não estão “erradas”, mas que, por não cobrirem todos os níveis da sociedade como a política de classe, elas tendem a ser menos duráveis e mais imediatistas, atuando e se organizando por pautas na agenda do dia. Isso representa novos desafios para quem pensa em arte política. Kushner decerto não pensou em resolver tal impasse, mas, sem dúvida, registrou tal fenômeno em suas personagens.

¹⁶⁹ RICH, Frank. *Op. Cit.*

Em forma de ironia, a dramaturgia que usa do pastiche para citar *Fausto*, de Goethe, promove uma aproximação entre a alta literatura e a literatura popular na tessitura da peça. Quando a dramaturgia cita *Fausto* em forma de pastiche e refuncionaliza a obra, ela ganha novas cores e significados distintos do escrito goethiano. Sua refuncionalização está ligada primeiramente à responsabilidade do homem por seus atos, e não à terceirização de suas consequências a uma entidade mitológica bíblica. A ausência de ação do indivíduo contra um sistema opressor resultou num dos maiores massacres da história – o Holocausto. De certa forma, podemos afirmar que *A Bright Room Called Day* torna-se a primeira parte do embate alegórico bíblico da obra kushneriana porque, nessa dramaturgia, a discussão está centrada no(s) demônio(s). Já nas peças *Angels in America*, a matéria prima trabalhada é a ausência de Deus, a presença de Anjos e a escolha de um gay como o arauto que trará “as boas novas” para a América.¹⁷⁰

Para que alcancemos a adequada compreensão da obra kushneriana, é preciso notar que sua escrita ultrapassa as relações interpessoais, pois se propõe discutir o homem em seu conjunto de relações sociais. O teatro de Kushner é anti-ilusionista e faz uso de expedientes de distanciamento como as interrupções feitas por Zillah, que, de certo modo, assume o papel de narradora da peça ao explicar as analogias propostas pela dramaturgia. A criação do plano onírico ou fantasmagórico, que propicia o encontro de três mulheres de distintos períodos da história – die Alte, Agnes e Zillah –, também pode ser interpretado como outro expediente dramático, pois sem ele o encontro dessas personagens não seria possível. Nesse sentido, podemos interpretar que esse recurso sugere ao espectador como a história pode se repetir.

Concluimos que os Estados Unidos da América apresentam concretamente a possibilidade de criação de nichos de trabalho épico no teatro ao produzirem uma acentuada desigualdade sócio-econômica entre seus cidadãos. Diante dessa realidade, o teatro, assim como as demais formas de arte, responde com novas formas estéticas para ratificar, negar ou discutir seu novo momento histórico. A

¹⁷⁰ Ver DEUS, Márcio. *Op. Cit.*

dramaturgia de *A Bright Room Called Day* não seria diferente. Nesta obra, Kushner faz uso de vários expedientes épicos a fim de expor essas contradições sócio-históricas de maneira alegórica e analogamente entre as histórias da Alemanha e dos Estados Unidos.

Para fins didáticos, destacam-se três vertentes da peça, que não tomamos como únicas, mas que consideramos extremamente relevantes. A primeira vertente é demonstrar, assim como Karl Marx observou em uma de suas obras, “que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. [...] [A] primeira vez como tragédia e a segunda como farsa”¹⁷¹ – a saber, na comparação proposta entre as políticas empregadas por Adolf Hitler e Ronald Reagan. A segunda vertente de *A Bright Room Called Day* é a discussão do pensamento pós-moderno de fim-da-história. De acordo com Eagleton (1996, p. 130), esse pensamento não antevê um futuro para nós muito diferente do presente. Em outras palavras, estaríamos fadados a repetir a história. Além disso, Purdy (2011, pp. 274-5) nos ajuda a compreender que o capitalismo, como proclamou em 1989 o intelectual conservador Francis Fukuyama, triunfou com nenhum desafio previsto. Entretanto, as políticas neoliberais não previram a crise econômica e a decorrente superprodução e baixa taxa de lucros que estariam por vir. A terceira vertente, acreditamos, está no objetivo de provocar o espectador e levá-lo a analisar as discussões propostas, ampliando seu mundo para além de questões interpessoais e, se ainda assim não for possível modificar seu pensamento, intentar que ele ao menos deixe a sala de teatro com questionamentos e reflexões significativas que ainda não haviam lhe ocorrido.

A dramaturgia de *A Bright Room Called Day* já foi classificada como datada por críticos mais conservadores. Tal avaliação não poderia estar mais equivocada, especialmente se lembrarmos que as cenas de interrupção de Zillah foram pensadas para serem atualizadas conforme o local e tempo em que a peça for montada. Nesse sentido, no atual momento da história americana e brasileira –,

¹⁷¹ MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, p. 9.

esse texto toca nas feridas expostas dos dois países, que elegeram governantes extremamente conservadores e reacionários. Discursos euforicamente patriotas, que excluem demais países e geram xenofobia, estampam as manchetes dos jornais. Políticos gays são verbalmente ameaçados de morte e acabam optando por fugir do país como último recurso de autopreservação¹⁷². Pastas sensíveis do governo federal, como Direitos Humanos e Educação, passam a ser gerenciadas por fundamentalistas religiosos, que em vez de incluir a população minoritária e a população mais pobre em suas políticas, optam por defender os interesses de seus próprios grupos ao apresentar propostas excludentes. A partir desse quadro resumido da realidade política do Brasil, percebe-se como se faz urgente que *A Bright Room Called Day* seja traduzida para o português e levada aos palcos brasileiros.

Resta ainda pontuar que esta tese não pretendeu de forma alguma exaurir todas as possibilidades de leitura dessa obra. O que buscamos ao longo de nossa análise e reflexão foi interpretar a epicização de seus elementos constitutivos e observar como o dramaturgo Tony Kushner imprimiu sua visão política e histórica nesse objeto artístico. Entendemos, inclusive, que é de extremo interesse acadêmico e geral a realização de outros estudos sobre a obra, como uma análise de sua encenação e/ou recepção crítica dentro e fora dos Estados Unidos, por exemplo. Dito isso, acreditamos que esta tese possa servir de base para outras pesquisas que possam vir a ser realizadas sobre a peça *A Bright Room Called Day*.

¹⁷² Alvo de ameaças, o deputado federal Jean Wyllys (Psol) desistiu de seu mandato e deixará o país. Depois da morte da vereadora Marielle Franco, sua colega de partido, o parlamentar, eleito para seu terceiro mandato consecutivo, tem relatado perseguição e decidiu deixar a vida pública. Em mensagem publicada nas redes sociais [...], Jean Wyllys afirmou que “preservar a vida ameaçada é também uma estratégia da luta por dias melhores”. AGOSTINE, Cristiane. “Alvo de ameaças, Jean Wyllys desiste de mandato de deputado federal.” In: *Valor*. 24 jan. 2019 às 16h14. Disponível em: <<https://www.valor.com.br/politica/6084709/alvo-de-ameacas-jean-wyllys-desiste-de-mandato-de-deputado-federal>>. Acesso em 13 fev. 2019.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. e HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural e A Sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AGOSTINE, Cristiane. “Alvo de ameaças, Jean Wyllys desiste de mandato de deputado federal.” In: *Valor*. 24 jan. 2019 às 16h14. Disponível em: <<https://www.valor.com.br/politica/6084709/alvo-de-ameacas-jean-wyllys-desiste-de-mandato-de-deputado-federal>>. Acesso em 13 fev. 2019.

ATWOOD, Margaret. *O conto de aia*. Trad. Ana Deiró. São Paulo: Rocco, 2017.

“A timeline of gay rights in the UK: From death by hanging to the era of marriage equality”. 27 jul. 2017. In: *The Week*. Disponível em: <<http://www.theweek.co.uk/87213/a-timeline-of-gay-rights-in-the-uk>>. Acesso em 09 set. 2018.

BARRON, Stephanie. *“Degenerate Art”: The fate of Avant-Garde in Nazi Germany*. New York: Harry N Abrams, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. São Paulo: L&PM, 2013.

BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Trad. Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pp. 30-178.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BETTI, Maria Sílvia. *Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil : Três Estudos*. São Paulo: Cia.Fagulha, 2017.

BRECHT, Bertolt. “Aos que hesitam”. In: _____. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: 34, 2000, p. 32.

_____. *Diário de Trabalho: Vol. I 1938-1941*. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. São Paulo: Rocco, 2002.

_____. *Diário de Trabalho – Volume II (1941-1947)*. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *O Círculo de Giz Caucasiano*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. *Terror e Miséria do III Reich*. Trad. Antonio Conde. Lisboa: Cotovia, 2008.

_____. “Vida de Galileu”. In: _____. *Teatro completo*. Volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 154.

BIGSBY, C. *Modern American Drama: 1945-2000*. New York: Cambridge, 2004.

BLOOM, Harold. “Tony Kushner”. In: *Bloom’s Period Studies: Modern American Drama*. New York: Chelsea House Publications, 2005.

BRAHAM, Randolph L. *The Politics of Genocide: The Holocaust in Hungary*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

BRUSTEIN, R. *The Theatre of Revolt: Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet*. Chicago: Elephant, 1991.

BUHLE, Paul. *Marxism in the United States: A History of the American Left*. 3 ed. New York: Verso, 2013.

_____. “On ‘Lincoln’ and Lincoln”. 18 fev. 2013. In: *The Progressive*. Disponível em: <<http://www.progressive.org/on-lincoln-and-lincoln>>. Acesso em 27 nov. 2013.

BULL, Chris & GALLAGHER, John. *Perfect enemies: the religious right, the gay movement, and the politics of the 1990s*. New York: Random, 1996.

CANDIDO, Antonio. “Um Instrumento de Descoberta e Interpretação”. In: *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 429.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CHOMSKY, Noam. *Occupy: Occupied Media*. New York: Zuccotti Park Press, 2012.

“Christian Friedrich Hebbel: Leben und Werk”. In: *Projekt Gutenberg-DE*. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/autor/christian-friedrich-hebbel-250>>. Acesso em 30 set. 2017.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London, New York: Verso, 2010.

DEUS, Márcio. “Análise de Recursos Épicos em Angels in America: Part I – ‘Millennium Approaches’ e Part II – ‘Perestroika’”. (Dissertação de mestrado). Orientação: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. São Paulo: USP, 2013.

Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/agnes/>>. Acesso em 1 jun. 2017.

“Drug dealers, criminals, rapists’: What Trump thinks of Mexicans”. In: *BBC News*. 31 ago. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/video_and_audio/headlines/37230916/drug-dealers-criminals-rapists-what-trump-thinks-of-mexicans>. Acesso em 20 out. 2018.

DUGAICH, Cibele Mara. *O marketing político americano da Guerra Fria: discurso, mistificação e mídia*. (Tese de Doutorado). Orientação: Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi. Campinas: UNICAMP, 2001.

EAKLOR, VICKI. *Queer America: A people's GLBT History of The United States*. New York: The New Press, 2008.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. São Paulo: Zahar, 1996.

_____. *Ideologias: Introdução*. Trad. Silvana Vieira e Luis Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997.

El-Ojeili, Chamsy. *Politics, Social Theory, Utopia and the World System: Arguments in Political Sociology*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

ESTEFANÍA, Joaquín. "Trump é fascista?: Presidente não tem a coerência intelectual e ideológica para ser chamado dessa forma." In: *El País*. 16 set. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/14/opinion/1536944347_384825.html>. Acesso em 19 out. 2018.

FISHER, JAMES. "Pessimism of the Intellect-Optimism of the Will". In: JERNIGAN, Daniel K. (Ed.) *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*. New York: Cambria, 2008, pp. 255-282.

_____. (Ed.) *To have or have not: Essays on Commerce and Capital in Modernist Theatre*. Jefferson: McFarland & Company, 2011.

FLAT EARTH THEATRE. "A Bright Room Called Day", by Tony Kushner. Production. Disponível em: <<http://mailchi.mp/9a18510b54d6/brightroomcast>>. Acesso em 17 ago. 2017.

FREUD, Sigmund. "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância 1910". In: _____. *Obras psicológicas completas*. Vol.XI. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

_____. Novas conferências introdutórias em psicanálise (1933 [1932]). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: _____. *Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos* (1901-1905). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 117-229. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).

FROMM, Erich. Posfácio (1961). In: ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FUKUYAMA, FRANCIS. *O Fim da História e o Último Homem*. São Paulo: Rocco, 1992.

GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. 2.ed. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2006.

GOTTWALD, Franz. *Heimatbuch vom Wedding*. Berlin: Berlin Kribe-Verlag, 1924. Disponível em: <http://www.worldcat.org/title/heimatbuch-vom-wedding/oclc/72356073&referer=brief_results>. Acesso em 04 set. 2018.

GOULD, Jean. *Dentro e Fora da Broadway: o Teatro Moderno Norte-Americano*. Trad. Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968.

GRAMSCI, Antonio. “Os indiferentes”. *La Città Futura*. 11 fev. 1917. In: *Convite à Leitura de Gramsci*. Trad. Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/gramsci/1917/02/11.htm>>. Acesso em 01 jun. 2017.

“Guerra às vezes é necessária para atingir a paz, afirma Obama ao receber Nobel”. 10 dez. 2009. In: G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1410191-5602,00-GUERRA+AS+VEZES+E+NECESSARIA+PARA+ATINGIR+A+PAZ+AFIRMA+OBAMA+AO+RECEBER+NOB.html>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 25ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *A Produção Capitalista do Espaço*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2005.

HAYDEN, P. (Ed.) *Globalization and Utopia: Critical Essays*. London: Palgrave Macmillan, 1988.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. Revisão técnica. Maria Célia Paoli. 2 ed. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX*. Trad. Cris Siqueira. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2003.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Cosac & Naify, 2013.

_____. “Future city”. In: *New Left Review* 21, May-June 2003. Disponível em: <<https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>>. Acesso em 23 jun. 2016.

_____. *O Inconsciente Político: A Narrativa Como Ato Socialmente Simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. “Pós-modernidade e sociedade de consumo.” Trad. Vinícius Dantas. In: *Novos Estudos*. Nº 12, jun. 1985.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

_____. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: *Marcas do Visível*. Rio De Janeiro: Graal, 1995.

“Jesse Helms Biography”. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Jesse-Helms>>. Acesso em: 10 out. 2018.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean et al. *História dos Estado Unidos: das origens ao século XXI*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

KLEINKNECHT, W. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. New York: Nation Books, 2009.

KLIFF, Sarah. “Everything you need to know about Obamacare.” 5 jan. 2017. In: Vox. Disponível em: <<https://www.vox.com/cards/obamacare/what-is-obamacare>>. Acesso em 21 out. 2018.

KRAMER, Elizabeth. “Local plays add drama to the election season”. In: *Courier-Journal*. 7 out. 2016. Disponível em: <<http://www.courier-journal.com/story/entertainment/theater/2016/10/07/local-plays-add-drama-election-season/90709036/>>. Acesso em 26 ago. 2017.

KUSHNER, Tony. *A Bright Room Called Day*. 1st ed. 6th printed. New York: Theatre Communications Group, 2010.

_____. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Part one: “Millennium Approaches”. New York: Theatre Communication Group, 1999a.

_____. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Part two: “Perestroika”. New York: Theatre Communication Group, 1999b.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo, Editora Perspectiva: 2001.

LANNA, Oiliam. “Sinfonia Nº 2 em Dó Menor, ‘Ressurreição’” de Gustav Mahler. In: *Filarmônica de Minas Gerais*. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/mahler-sinfonia-no-2-ressurreicao/>> . Acesso em 13 set. 2018.

“Leonard Bernstein”. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Leonard-Bernstein>>. Acesso em 10 out. 2018.

LÖWY, Michel. *Redenção e Utopia: o Judaísmo libertário na Europa Central*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
MacNeil/LehrerReport – 19 abr. 1977. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=1JkVBTsma5Y>>. Acesso em 10 ago. 2017.

LÜPKE-SCHWARZ, Marc Von. “Eleições alemãs de 1933 transcorreram em clima de intimidação”. In: *Deutsche Welle*. 03 mar. 2013. Disponível em:
<<https://www.dw.com/pt-br/elei%C3%A7%C3%B5es-alem%C3%A3s-de-1933-transcorreram-em-clima-de-intimida%C3%A7%C3%A3o/a-16647900>>. Acesso em 23 set. 2018.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

NADALE, Marcel. “Como é gravada uma sitcom” In: *Mundo estranho*. Disponível em:
<<https://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/como-e-gravada-uma-sitcom/>>. Acesso em 30 set. 2017

“Neonazistas marcham na Alemanha”. In: *Sputnik News*. 18 ago. 2018. Disponível em:
<<https://br.sputniknews.com/europa/2018081811991332-neonazistas-marcham-alemanha-berlin-hess/>>. Acesso em 20 dez. 2018.

NOGUEIRA, Vanessa. “A Bright Room Called Day”, de Tony Kushner: Uma lição sobre a memória para não ser esquecida.” In: *Revista Acadêmica do Instituto de Humanidades*, da Universidade Unigranrio. V. 15, n. 41 (2016). Disponível em:
<<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/4291>>. Acesso em 17 ago. 2017.

_____. *Os EUA Em Cena: Liberdade Como Construto No Teatro Político de Tony Kushner*. (Tese de doutorado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

_____. “Uma Breve Análise das Cartas de Zillah Katz a Ronald Reagan em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner”. Disponível em:
<http://www.uff.br/posletras/portugues/literatura/paineis/Vanessa_Cianconi_Vianna_Nogueira.htm>. Acesso em 04 mar. 2015.

ORWELL, George. *A Revolução dos Bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. “Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo.” In: *História: Questões & Debates*. Curitiba: UFPR, n. 38, p. 101-131. Disponível em:<http://www.ie.ufrj.br/ri/intranet/arquivos/cinema_e_propaganda_no_fascismo,_nazismo,_salazarismo_e_franquismo.pdf>. Acesso em 3 out. 2018.

PERNISA JÚNIOR, Carlos. *Vertov: O Homem e Sua Câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PRESSLEY, Nelson. "Tony Kushner's 'Bright Room': Liberal Use of Hyperbole". In: *The Washington Post*. 25 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/04/24/AR2006042401844.html>>. Acesso em 20 set. 2017.

RICH, Frank. "Making History Repeat, Even Against Its Will". In: *New York Times*. Jan. 8, 1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/01/08/theater/review-theater-making-history-repeat-even-against-its-will.html>>. Acesso em 16 ago. 2017.

RICHARD, Leonel. *A República de Weimar: A Vida Cotidiana*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RICHARDS, David. "Tale of One City Set in Two Times: Both Fearful". In: *New York Times* 13/01/1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/01/13/theater/sunday-view-tale-of-one-city-set-in-two-times-both-fearful.html?pagewanted=2>>. Acesso em 10 ago. 2017.

ROSENAU, P. *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads and Intrusions*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *A Arte do Teatro: Aulas de Anatol Rosenfeld (1968) / registradas por Neusa Martins*. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

"Significado de Godfrey ou Gottfried". In: *Collins Dictionary*. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/godfrey>>. Acesso em 14 set. 2018.

STANFORD, Peter. *O Diabo: Uma Biografia*. Tradução: Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

STEVEN, Bach. *Leni – A Vida e Obra de Leni Riefenstahl*. Alfragide: Casa das Letras, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

"Swett History, Family Crest & Coats of Arms." In: *House of Names*. Disponível em: <<https://www.houseofnames.com/swett-family-crest>>. Acesso em 13 set. 2018.

TAMAGNE, Florence. *A history of homosexuality in Europe: Volume I & II – Berlin, London, Paris – 1919-1939*. New York: Algora, 2006.

“The Stuff”, de Larry Cohen. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0090094/>>. Acesso em 30 ago. 2018.

“The Thing”, de John Carpenter. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0084787/>>. Acesso em 30 ago. 2018.

“The International”. In: *Soviet History: Sounds of the Soviet Union*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/history/ussr/sounds/lyrics/international.htm>>. Acesso em 14 nov. 2018.

THORPE, Vanessa. “Marlene Dietrich, a musa andrógina: Seu estilo fino e estudadíssimo está em uma mostra nos EUA e outra em Paris.” 11 jan. 2018 In: Carta Capital. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/985/marlene-dietrich-a-musa-androgina>>. Acesso em 03 out. 2018.

WHITE, Allen. “Reagan’s AIDS Legacy / Silence equals death. 8 jun. 2004. In: *SFGATE*. Disponível em: <<https://www.sfgate.com/opinion/openforum/article/Reagan-s-AIDS-Legacy-Silence-equals-death-2751030.php>>. Acesso em 7 set. 2018.

WILLET, John. (Ed.) *Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. “The writer: commitment and alignment”. In: *Marxism Today*, June 1980, pp. 22-25.

WINKEL, R. and WELCH, D. (Ed.) *The Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

ZINN, Howard. *A People’s History of United States*. New York: Harper Collins, 2003.