

Até que a arte nos aproxime:
violência, memória e testemunho na obra
Novas diretrizes para tempos de paz

*Untill the art brings us much closer: violence, memory, and testimony in
Novas diretrizes para tempos de Paz*

Marcelo Ferraz de Paula*

* Professor adjunto da Universidade Federal de Goiás, área de teoria literária e ensino de literatura – Campus Goiânia.

RESUMO: Este artigo desenvolve uma análise das formulações estéticas em torno da memória e do esquecimento presentes na obra *Novas diretrizes para tempos de paz* (2007), de Bosco Brasil. Discute-se aqui como o texto retoma e explora algumas questões cruciais para o pensamento filosófico e historiográfico do século XX, com destaque para a problemática da transmissibilidade da experiência e do testemunho (BENJAMIN, 1996; AGAMBEM, 2008), a banalidade do mal (ARENDRT, 1999) e os dilemas da arte no contexto das catástrofes do século, cujo emblema maior permanece sendo Auschwitz (ADORNO, 2001). Também é examinada a tensa aproximação que a obra estabelece entre a violência na Europa durante a Segunda Guerra Mundial e o autoritarismo do Estado Novo varguista.

Palavras-chave: testemunho; teatro brasileiro; *Novas diretrizes para tempos de paz*; Bosco Brasil

ABSTRACT: This article has as a purpose analyzing the aesthetics formulations about memory and forgetting presents in the work *Novas diretrizes para tempos de paz* (2007), by Bosco Brasil. We discuss how the text incorporates and explores some matters of philosophical thought in twentieth century, focusing the issue of experiences transmission and testimony (BENJAMIN, 1996; AGAMBEM, 2008), the banality of evil (ARENDRT, 1999) and art dilemmas in context of disasters of the century, whose major symbol is Auschwitz (ADORNO, 2001). The paper also examines the tense approach that the book establishes between violence committed in Europe during World War II and authoritarian Estado Novo in Brazil.

Keywords: testimony; brazilian theater; *Novas diretrizes para tempos de paz*; Bosco Brasil.

Uma tarefa infinita

Após o término da Segunda Guerra Mundial, o cenário desolador de destruição que assolava a Europa evidenciava uma longa tarefa de reconstrução. Uma geração de intelectuais profundamente marcada pelo conflito, diante da necessidade de compreender as múltiplas consequências éticas e políticas da guerra, logo tratou de alertar que essa reconstrução não se restringiria ao âmbito material. Tanto, ou mais, do que prédios e estradas seria preciso também, e num sentido muito mais complexo, reerguer desde as bases um novo projeto civilizatório, uma nova linguagem e, a partir da *memória ativa* do horror, reconhecer a urgência de uma nova ética (AGAMBEM, 2008), de um novo imperativo categórico (ADORNO, 2009) capaz de resgatar dos escombros da Europa o pensamento afetado pelo impacto da barbárie absoluta (ARENDDT, 1999). Expressão exemplar, e ao mesmo tempo extrema, desse impasse pode ser encontrada na conhecida afirmação de Adorno, em sua *Dialética negativa*: “toda a cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo” (ADORNO, 1970 apud GAGNEBIN, 2006, p. 73). A sombra dos campos de concentração pairaria como emblema irrecusável do pensamento pós-guerra e toda tarefa de reestabelecimento da reflexão se ergueria vinculada a sua cicatriz, ao trauma e a crise que ela engendrou.

Auschwitz, como se sabe, converteu-se numa espécie de paradigma desse trauma que fez ruir os alicerces do pensamento ocidental tido como esclarecido. Entender como *aquilo* pôde ocorrer numa sociedade que se julgava emancipada e culturalmente “evoluída”, mensurar os seus desdobramentos, evitar o esquecimento e, sobretudo, descobrir como agir para que a catástrofe não se repita, tornaram-se compromissos prioritários para a intelectualidade europeia. A ferida demandava profunda reflexão sobre o sentido e os rumos da filosofia, da educação, da arte, do direito, da história e da ciência no mundo que, talvez para sua vergonha, sobrevivera à experiência dos campos de concentração e dos processos de eliminação em massa de pessoas, mas ainda se encontrava atolado na crise que tais eventos evidenciaram.

Uma parte significativa do pensamento contemporâneo estruturou-se em torno dos esforços de compreensão dos eventos ligados a essa experiência-limite, seus impactos culturais, as engrenagens de seu funcionamento, suas rupturas definitivas com o mundo que a antecedeu e, contudo, a preparou. Entretanto, a fixação por Auschwitz como símbolo do horror supremo traz consigo outras questões sempre muito delicadas. Uma das principais é a dificuldade de situar a Shoah numa trajetória de catástrofes infelizmente abundantes na história humana. De acordo com Márcio Seligmann-Silva, o massacre de judeus pelo regime nazista impõe uma “tarefa infinita da historiografia da Shoah”, pois cabe a ela o desafio de continuamente “dar conta de uma memória que resguarde tanto a *singularidade* do evento quanto a *continuidade* histórica que ele significou” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 75).

Assim, toda abordagem da Shoah convive com o desafio de se resguardar dos riscos tanto de uma mirada vertical – na qual Auschwitz seria abordado como ápice, cume inigualável da violência, não só no âmbito da história judaica ou alemã ou europeia, mas da história humana como um todo – como também de uma perspectiva que a horizontalize, interpretando os *lagers* como um episódio a mais no lamentavelmente amplo mosaico de catástrofes registradas em nossa história. A tarefa é paradoxal, complexa, feita de avanços cautelosos e retornos estratégicos, por isso “infinita”, pois lida simultaneamente com as armadilhas teóricas e éticas por trás tanto da elevação sacralizadora do evento como de sua nivelção relativizante, cara às teses negacionistas e revisionistas.

Objeto das ponderações que realizarei neste artigo, a obra *Novas diretrizes para tempos de paz* (2007) expõe de forma incisiva alguns dilemas provenientes da tentativa de compreensão do horror em um estágio tão elevado. O núcleo do texto concentra-se em um duelo verbal entre Clausewitz, um ator polonês que foge da guerra em direção ao Brasil, e Segismundo, um oficial de alfândega e antigo torturador do governo varguista. Embora não se identifique como judeu, a própria semelhança sonora entre “Clausewitz” e “Auschwitz” já sugere que, apesar de o personagem referir-se genericamente à guerra, sem particularizar o antissemitismo, a experiência dos campos de concentração pulsa nas dobras do seu discurso. Assim, ao longo do embate retórico entre torturador e sobrevivente, nos defrontamos, metonimicamente, com duas experiências históricas sincrônicas, marcadas pela sistemática violação de direitos humanos: a Segunda Guerra Mundial e o regime autoritário do Estado Novo brasileiro.

Através da análise do roteiro, publicado em livro após o enorme sucesso de crítica e público da peça teatral, creio que podemos repensar algumas questões fundamentais para a filosofia, a historiografia e, claro, a criação literária no pós-guerra. Além disso, a obra propicia uma reflexão sobre as articulações entre os perversos mecanismos de subjugação do ser humano utilizados na Segunda Guerra e a experiência histórica dos países periféricos, neste caso o Brasil, convocando estratégias de rememoração que preservam e atualizam as agruras e impasses do período. Tal discussão torna-se ainda mais importante porque as nuances “infinitas” em torno da historiografia da Shoah valem também, em grande medida, para o contexto de formação da sociedade brasileira.

A delicada aproximação que a obra de Bosco Brasil estabelece entre a guerra na Europa e o regime varguista confronta, em primeiro plano, o mito de país pacífico e acolhedor – expresso pela ingenuidade inicial de Clausewitz ao projetar sobre o Brasil o lugar mítico de sua redenção – sem, com isso, flexibilizar ou diminuir o sentido extremo da guerra. Essa tensão é potencializada na medida em que, por um lado, os países latino-americanos convivem em sua história com catástrofes de elevada

magnitude, cujos efeitos terríveis na história do Ocidente ainda não encontram um “esforço de memória” condizente com sua dimensão, e, por outro, trata-se de nações que participaram “apenas de forma nominal da segunda guerra” (HOBSBAWM, 2010, p. 230). Por isso o necessário e infundável trabalho de luto em torno de Auschwitz acaba adquirindo um sentido particular, ainda pouco discutido, quando encarado a partir da perspectiva brasileira:

Dito brutalmente: conseguimos, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dada a distância histórica e geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram, por exemplo, o que essa estranha palavra “Auschwitz” representa. (GAGNEBIN, 2014, p. 99)

Como também ignoram – graças, dentre outras coisas, aos esforços hegemônicos para uma bem-sucedida “política do esquecimento” – os massacres indígenas, a escravidão, o racismo, os regimes ditatoriais, dentre várias outras circunstâncias que moldam a formação violenta e autoritária da sociedade brasileira, com inúmeros desdobramentos no momento atual. Bosco Brasil, ao colocar em cena um torturador brasileiro e um fugitivo da guerra, desloca para a ótica brasileira e contemporânea várias questões ligadas à tarefa de lembrar Auschwitz, propiciando uma reflexão sobre os gestos do algoz e da vítima – sobretudo as condições de sobrevivência e a identidade de ambos no mundo depois da guerra – do fascismo europeu e sua incorporação parcial na estrutura política do Estado Novo, da dificuldade de representar o horror extremo e convertê-lo em testemunho dotado de sentido compartilhável, bem como o papel (im)possível da arte no mundo que emerge da barbárie.

O não-lugar da memória

Antes de ser publicado em livro, em 2007, o texto de *Novas diretrizes para tempos de paz* ficou conhecido principalmente por meio da peça dirigida por Ariela Goldmann, vencedora dos principais prêmios do teatro brasileiro em 2002. Em seguida, veio também uma adaptação cinematográfica, *Tempos de paz*, lançada em 2009, com direção de Daniel Filho. Enquanto a peça alcançou enorme êxito de público e crítica, o filme passou quase despercebido. Entretanto, a passagem da peça para o cinema manteve praticamente inalterado o roteiro original, preservando todas as falas, com raras e ligeiras modificações, e repetindo inclusive os atores – Dan Stulbach, representando o imigrante polonês Clausewitz, e Tony Ramos no papel de Segismundo. Há, no entanto, alguns acréscimos importantes no filme: personagens

apenas mencionados na peça ganham vida própria na obra cinematográfica, com destaque para a presença do doutor Penna na cena final do filme. Trata-se do médico que salvou a vida da irmã de Segismundo e que depois, na condição de preso político, foi por ele torturado. Jogando com a expectativa de uma provável vingança do médico, a cena final, carregada de tensão, mostra o seu olhar enigmático em direção a Segismundo. O ar de tragédia shakespeariana que ameaça se impor no desfecho do filme fica em aberto, focado apenas no cruzamento dos olhares da vítima e do carrasco, sugerindo, pela música suave que emoldura o plano-sequência, um provável perdão e uma otimista indicação da quebra da reprodução da violência. O filme também faz uma bela homenagem a imigrantes ilustres que reconstruíram suas vidas no Brasil, cujos nomes e trajetórias vão se sucedendo na tela, antes dos créditos finais, tendo como fundo o mar azul do Rio de Janeiro. Feitas essas ressalvas e as óbvias diferenças de linguagem entre o texto escrito, a encenação teatral e o cinema, me parece lícito afirmar que os comentários e reflexões aqui desenvolvidos, embora tenham sido formulados com base na versão em livro, podem ser ampliados, quase que em sua totalidade, para a peça e o filme.

É oportuno começar esta análise pelo espaço e o tempo, duas categorias centrais para a construção dos sentidos da obra. Ambos estão marcados por uma ordenação ambígua, bastante condizente com o misto de alívio e perplexidade com que o mundo assistia ao fim da Segunda Guerra Mundial. A sensação de não saber muito bem onde estamos – mesmo com a indicação precisa do lugar em que a ação se passa – nem o que ocorrerá a seguir – embora saibamos a data exata em que os acontecimentos se desenvolvem – acentua o contexto de encruzilhada histórica que a obra representa.

Toda a ação se passa numa sala pouco iluminada de uma repartição pública, no Rio de Janeiro, de frente para o mar – indicado pelo compasso intermitente do som da sirene de um navio, que se torna cada vez mais ameaçador, pois é nele que Clausewitz embarcará caso não consiga autorização para permanecer no Brasil. As indicações do cenário remetem a uma atmosfera kafkiana: estantes repletas de processos, formando um labirinto pelo qual os personagens se movimentam nos momentos de maior tensão. Os elementos burocráticos manifestam-se também no arbítrio de Segismundo ao assumir o poder de assinar ou não o salvo conduto que decidirá o destino do polonês.

Não obstante, nós estamos diante de um não-lugar. Não só pela sensação de indistinção que emerge da uniformidade austera e sem vida de suas cores e formas, mas também pela condição indeterminada que esse espaço revela para os planos de Clausewitz. Segismundo, aliás, faz questão de ressaltar essa condição: “O senhor ainda não entrou no Brasil. O senhor não entrou em lugar nenhum. O senhor entrou na minha sala” (BRASIL, 2007, p. 80). Ou seja, o espaço onde se desenrola o futuro do

imigrante não é a porta de entrada para o país que ele idealizou, como também não é a Europa em guerra, que representa o seu passado manchado pela violência do conflito. Estamos no limbo, numa espécie de purgatório, onde será selado o destino de Clausewitz, seja para uma improvável redenção no Brasil, ou para a perpetuação do pesadelo da guerra. Estamos, portanto, num lugar geograficamente determinado, mas subjetivamente indeterminável; circunscrito pelo “real”, mas, ao mesmo tempo, tiranizado pelo arbítrio de Segismundo, que rompe os protocolos e regulamentos, lhe conferindo certa autonomia. Estamos, enfim, num espaço análogo ao da arte. No clímax da peça, através dos procedimentos da metalinguagem e da intertextualidade, a repartição tornar-se-á, de fato, um inusitado teatro, onde se encena não o presente (ao menos não diretamente), mas uma peça clássica do século XVII, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. E mais: uma peça que contempla a vida como uma grande ilusão, um grande sonho... um teatro.

A construção do tempo não é muito diferente. Por um lado, a inscrição é meticulosamente clara; enquanto Segismundo preenche um dos formulários, Clausewitz o auxilia, fornecendo a data precisa da ação: dezoito de abril de 1945. Entretanto, a indicação de que a situação representada ocorre num dia específico é contrastada com uma outra marca de imprecisão. A confusão de posições políticas durante o primeiro governo Vargas, com suas evidentes consequências na rotina do serviço público, é expressa por Segismundo: “Uma hora manda prender comunista. Depois solta comunista. Solta nazista, depois prende os nazistas” (BRASIL, 2007, p. 84). As turvas posições oficiais do governo estão, naquele momento, agravadas pelo iminente fim do Estado Novo e pelo desfecho da Segunda Guerra Mundial que, aliás, ainda não havia sido reconhecido pelo Brasil, pois, novamente em fala de Segismundo: “ainda estamos aguardando novas diretrizes para tempos de paz” (p. 80). O tempo dúbio, gravitando numa conjuntura histórica nebulosa, de imprevisível transição – nem guerra, nem paz, só espera – e o não-lugar da sala de interrogatório reforçam o clima de impasse, urgência e sufocamento, como uma corrida ávida para a liberdade, pautada pela incômoda sirene do navio.

As contradições dessas categorias atingem seu pico, logo sua resolução problemática, no momento em que Segismundo, em tom de provocação, condiciona a assinatura do salvo-conduto ao desafio de que Clausewitz lhe faça chorar com as suas memórias da guerra. A inusitada aposta convoca as memórias da guerra como um pressuposto ritualístico para a entrada no Brasil e, conseqüentemente, o início de uma nova vida. Segismundo concorda em assinar o salvo-conduto, desde que Clausewitz lhe faça chorar. Diante dessa tarefa, o sobrevivente mostra-se incapaz de transformar seus traumas em experiências compartilháveis. A situação-limite reaviva o mote sherazadiano, muito evocado pelo

romantismo, do “narrar para sobreviver”, fazendo com que Clausewitz precise recorrer à técnica teatral, que havia abandonado por julgar desprovida de sentido no mundo depois da guerra.

O triunfo do subjugado se dá, paradoxalmente, na medida em que ele consegue humanizar o seu inflexível verdugo por meio da emoção estética, não da piedade, algo que aquele sujeito embrutecido talvez fosse incapaz de sentir. Mas, como veremos mais detidamente a seguir, ainda não é essa a questão maior. A leitura mais “fácil” do filme é apresentada na voz de Segismundo, para ser, em seguida, negada e ampliada por Clausewitz. Diz o primeiro: “o que o senhor acha que provou para mim?” (BRASIL, 2007, p. 104), e o segundo responde: “Para o senhor eu não provei nada. Eu provei para mim mesmo: eu sou ator” (p. 105). O aspecto principal, portanto, talvez não seja a inverossímil jornada de humanização de Segismundo, melodramaticamente metaforizada pela lágrima que mancha o salvo-conduto, e sim a valorização da melancólica resistência do teatro após o horror absoluto. Nesse sentido, espaço e tempo, ilhados na imprecisa precisão do instante, assinalam o precário lugar da arte no mundo que começa a se refazer depois da guerra.

Testemunhar para (sobre)viver

No prefácio a *É isto um homem?* (1988), Primo Levi descreve um dos pesadelos mais terríveis para as testemunhas dos campos de concentração nazista: narrar e não ser ouvido. Posteriormente, em diversas entrevistas, depoimentos e livros, o escritor italiano recorreria à imagem desoladora de uma conversa na qual todos vão embora, uma conversa que ninguém se interessa em ouvir, como um dos maiores temores dos sobreviventes. Para entender a dramaticidade e a profundidade dessa imagem, vale lembrar o sentido que o desejo de testemunhar alcançou para muitas vítimas dos campos. O próprio Levi insiste na ideia de que, durante o período em que foi prisioneiro em Auschwitz, a esperança de um dia voltar para casa e narrar o que foi vivido era um alento que talvez o ajudasse, de algum modo obscuro, a sobreviver. Para esses prisioneiros, era preciso sobreviver para testemunhar depois. Testemunhar para fazer justiça e/ou para se vingar dos algozes, testemunhar para compreender o absurdo vivido e/ou para se libertar dele, testemunhar para alertar os outros e para lembrar o horror, testemunhar em respeito aos que morreram e por solidariedade aos que estão vivos.

Agambem inicia uma de suas reflexões sobre o testemunho lembrando que “no campo, umas das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha” (AGAMBEM, 2008, p. 25). No entanto, ele nos lembra, em seguida, que o compromisso com o relato tocava apenas uma parte, talvez ínfima, dos sobreviventes. A maioria preferia adotar como estratégia

de sobrevivência, o silêncio: “Alguns dos meus amigos, amigos que me são muito caros, nunca falam de Auschwitz” (LEVI, 1997 apud AGAMBEM, 2008). Ao sobrevivente da catástrofe apresenta-se uma tarefa imediata, a de sobreviver novamente, e seguir sobrevivendo. Essa dimensão incessável do trauma não se manifesta apenas em sua expressão mais drástica, exemplificada pelo suicídio de muitos dos sobreviventes dos campos, incluindo alguns de seus mais consagrados expoentes, como Primo Levi e Paul Celan, mas também pode ser encontrado no gesto daqueles que postergaram por décadas o testemunho da experiência dos campos, como Elie Wiesel e Jorge Semprún. Nesse movimento de resistência e sobrevivência na/da memória, tanto o esforço para esquecer como o compromisso de lembrar tornam-se inacessíveis em sua plenitude. O testemunho também é, em muitos aspectos, impossível, porque demanda uma “não-língua” para expressar a irrepresentabilidade do vivido e, por outro lado, é capaz de expressar apenas uma parcela da experiência, já que o pleno testemunho só poderia ser realizado por quem viveu até as últimas consequências a catástrofe, isto é, só poderia ser feito pelos mortos que, paradoxalmente, não podem mais testemunhar (AGAMBEM, 2008, p. 48).

Em *Novas diretrizes para tempos de paz*, Clausewitz nitidamente fazia parte do grupo de pessoas que, segundo Jorge Semprún, acreditava que “o recomeço passava pelo recalque da dor sentida, sendo o esquecimento um preço cobrado pela vida” (SEMPRÚN apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53). Não obstante, logo o personagem é coagido a abandonar a estratégia do esquecimento e a se confrontar com o passado, na condição de testemunha. A aposta/desafio de Segismundo faz com que o polonês precise recorrer às suas memórias da guerra para cumprir seus planos de entrar no Brasil e começar uma nova vida, desligada completamente da anterior. Clausewitz chega à sala de Segismundo decidido a esquecer da guerra, a distanciar-se do seu passado. O Brasil, nesse momento inicial, é visto pelo polonês como um recanto pacífico, receptivo aos imigrantes, um paraíso tropical e uma democracia racial onde o diferente é bem recebido e sempre há incentivos para um recomeço.

O papel da língua é muito importante para entendermos o ideal de recomeço construído por Clausewitz. Para ele, o português brasileiro é a ferramenta primordial para a reconstrução de uma nova vida. Ancorado no estereótipo de país “jovem e pacífico” que o Brasil tanto gosta de alimentar, Clausewitz acredita que nossa língua é “um latim falado por bebês e velhinhos (...) uma língua falada por passarinhos” (BRASIL, 2007, p. 88), portanto preservada do impacto desumanizador que a guerra impôs às línguas europeias. A violência de um oficial nazista, ele diz, lhe fez odiar o alemão, assinalando oportunamente os vínculos entre violência histórica, cultura e língua. O português, que ele conhece das lições do professor de latim, Cracowiack, e dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, simboliza,

melhor do que qualquer outra coisa, a utopia do recomeço. A projeção no idioma, e tudo que ele representa em termos de conhecimento da realidade, é o ápice do desejo de livrar-se do passado e reconstruir um novo sentido para a sua vida. Por isso, Clausewitz abandona seu país, os palcos, sua língua, seus pertences e, decidido a ser um pacato agricultor, projeta no Brasil e na sua língua imaculada o horizonte para esquecer a guerra.

A frieza com que Segismundo narra a sua atuação como torturador nos porões da ditadura varguista, com detalhes perversos, não demora a corroer a ingenuidade das expectativas de Clausewitz. Mas o que lhe impressiona não é o ruir da falsa imagem de país pacífico e receptivo e sim o fato da descrição da violência mais crua e cruel poder ser verbalizada em português. Antes de ouvir sobre os procedimentos de tortura de Segismundo, Clausewitz havia hesitado em testemunhar sua experiência da guerra, dizendo que “eu não sei as palavras... não sei como colocar em... palavras... é difícil contar essas coisas em português” (BRASIL, 2007, p. 89), o que, sem dúvida, se refere à dificuldade de expressar-se em uma língua estrangeira mas, mais que isso, de aceitar que a língua escolhida para o recomeço tenha a mesma potencialidade de expressar/criar/espelhar o horror que as línguas das quais pretende fugir. Por isso, o que mais espanta não são os atos pérfidos de Segismundo, nenhum deles novo para Clausewitz, mas a frieza do relato e, principalmente, a possibilidade de eles serem expressos em português. A língua idealizada para o recomeço, que resultaria, por sua vez, numa nova linguagem capaz de apagar, via esquecimento, as lembranças da guerra, também se mostra contaminada pelo horror. Uma frase desoladora explica a ruína da projeção libertária no idioma: “não imaginava que no Brasil as pessoas também cumpriam ordens”.

Com isso, entramos numa outra dimensão fundamental do debate pós-Auschwitz que é esteticamente incorporada no livro de Bosco Brasil. O artifício de explicar seus atos através da alegação de que cumpria ordens aparece em várias ocasiões no discurso de Segismundo. Tal escolha dialoga, sem dúvida, com a polêmica análise que Hannah Arendt (1999) faz do julgamento de Eichmann, resultando em sua tese sobre a *banalidade do mal*. Em sua reflexão, Arendt visa a compreender as causas do horror nazista para além da identificação de um mal supremo, demoníaco ou patológico. Com base no perfil de Eichmann, argumenta que, por trás dos acontecimentos trágicos da Segunda Guerra Mundial, está um estado totalitário que insere o mal numa assustadora normalidade, na qual mais do que monstros, os artífices da barbárie são figuras medíocres, apáticos cumpridores de instruções superiores. Daí o seu vínculo incontornável com a máquina burocrática:

A personalidade de Adolf Eichmann foi um dos pontos mais controvertidos enfrentados por Hannah Arendt, que o considerava um novo tipo de criminoso, um *hosti humani generis* (inimigo do gênero humano), participante de um novo tipo de crime: assassinatos em massa num sistema totalitário. Esse novo tipo de criminoso só pode ser entendido a partir de uma nova profissão: o burocrata. Para um burocrata, a função que lhe é própria não é a de responsabilidade, mas sim a de execução. Daí a reiterada afirmação burocrática: eu só cumpro ordens. (ANDRADE, 2010, p. 109).

Na obra analisada, Segismundo encarna esse mal burocratizado. À maneira do perfil que Arendt vislumbra em Eichmann, Segismundo também “só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam” (ARENDR, 1999, p. 37), mesmo que essas ordens significassem, para Eichmann, a morte de milhões de judeus, e para Segismundo a tortura de centenas de presos políticos, dentre eles o médico que salvou a vida de sua irmã.

Na abertura da peça, quando Segismundo conversa ao telefone com um “padrinho” (mediação importante entre a tese de Arendt e o clientelismo à brasileira), como forma de mensurar o teor de suas palavras, pergunta-lhe servilmente se se tratava de uma ordem. No longo embate verbal com Clausewitz, a questão ressurge outras vezes: sobre o desencanto do polonês com a língua, responde “é que o senhor nunca recebeu uma ordem em português” (p. 94); ao relatar as técnicas de tortura que utilizou contra os presos políticos, o argumento não é outro senão que “Eu cumpri uma ordem, sem pestanejar” (p. 95).

O conceito arendtiano é, portanto, retomado e deslocado para pensar o contexto brasileiro, estabelecendo paralelos entre o pensamento filosófico desenvolvido a partir do enfrentamento da crise imposta pela Segunda Guerra e o autoritarismo do Estado Novo. Há ressalvas a serem feitas, claro. Por exemplo, o fato de que Eichmann argumentava ao longo do julgamento nunca ter matado um judeu, pois sua função era “apenas” organizá-los e encaminhá-los eficientemente para a morte, a ser realizada em outros “departamentos”; enquanto Segismundo agia na linha de frente da repressão, impondo danos físicos diretamente às suas vítimas. O personagem também diz que foi convidado pelo padrinho para participar da repressão tanto por ser um bom cumpridor de ordens como também por demonstrar, desde criança, um talento para quebrar os pescoços das galinhas no orfanato onde vivia com a irmã, o que acrescenta um aspecto psicológico perverso, uma vocação para a crueldade, evitados pela tese de Arendt.

Após ouvir os relatos impressionantes de Segismundo, já não cabe mais a Clausewitz a crença inocente em relação ao Brasil. Se antes a verbalização de suas vivências na guerra, que deveriam comover o burocrata para garantir a permanência no país, esbarravam na idealização da língua portuguesa, que não poderia expressar a barbárie, depois dela é como se a possibilidade de recomeço ruísse junto à idealização

do idioma e a desistência fosse o caminho natural: “Eu já desisti de tanta coisa. Já desisti do meu país. Já desisti da minha família. Já desisti da minha profissão. Já desisti do teatro” (BRASIL, 2007, p. 96).

A partir deste momento, o anseio de esquecer o passado dá lugar ao enfrentamento aberto com as lembranças. Se antes o espectador, embora simpático ao caráter cativante de Clausewitz, provavelmente compartilhava as mesmas desconfianças em relação à sua fala, dadas as aparentes contradições do seu depoimento, agora somos apresentados a uma versão mais confiável, por assim definitiva, do seu passado:

Eu estava no palco quando os alemães cruzaram a fronteira do meu país. Como todas as noites. A companhia decidiu nem interromper a sessão. Mas no dia seguinte o teatro estava fechado. Fiquei em casa. Foi a primeira vez em dez anos que eu passei uma noite fora do palco. Tanta coisa tinha acontecido na Polônia, tanta coisa tinha acontecido na Europa! E eu, no palco, esse tempo todo. Por isso eu acho que foi uma espécie de alívio quando não tive que fazer minha maquiagem naquela noite. Acho... acho cheguei mesmo a pensar que, afinal, tinha chegado a hora de viver a vida. A vida... Os dias foram passando e eu não saí para a rua. Via tudo da janela. Eu não sabia o que fazer no meio daquela confusão. Eu era um ator! Não sabia carregar um fuzil, não sabia curar uma ferida... O melhor era ficar em casa. Até o dia em que foram me buscar. Não tive medo, não. Achei outra vez que, de alguma maneira, eu estava vivendo. Vivendo enquanto eu presenciava todo o horror. Porque era a única coisa que eu podia fazer: estar presente. E guardar na memória. Eu estava presente quando mataram professor Cracowiack. Eu estava presente quando encontraram o corpo do meu pai, que tinha se suicidado com um arame no pescoço. Eu estava presente quando meus amigos caíram metralhados na fuga pela fronteira. Eu estava presente quando deixei minha mulher no hospital em Paris, esperando para morrer. Eu não vivi. Eu colecionei lembranças. (BRASIL, 2007, p. 95-96)

O sobrevivente que desejava esquecer o passado é forçado a encará-lo. Ele se torna, a contragosto, uma testemunha, ou seja, precisa recorrer à memória para transformar em palavras a experiência vivida. A situação engenhosamente montada por Bosco Brasil não deixa de ser uma espécie de alegoria do testemunho: ao esgotar sua esperança de recomeçar uma nova vida no Brasil, esquecendo o passado e refundando sua identidade num novo idioma, Clausewitz é levado a organizar as memórias da guerra para emocionar o seu antagonista e conseguir o salvo-conduto. O testemunho é pressuposto para começar uma nova vida. Somente dando vazão ao vivido e comovendo o *outro*, o que não estava presente, o que não viu o horror, é que é possível seguir adiante.

Entra em jogo, porém, a célebre observação de Walter Benjamin a respeito da crise da experiência no mundo moderno: “no final da [primeira] guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”

(BENJAMIN, 1996, p. 198). Clausewitz se choca com a impossibilidade de verbalizar satisfatoriamente a sua experiência, entrando em choque com a “inimagibilidade” do vivido; a sensação, tão marcante para os sobreviventes, de que sua experiência não pode ser contada, que ninguém pode ser capaz de entendê-la (SELIGMANN-SILVA, 2003, 57). Fora isso, há ainda um outro aspecto nevrálgico: aqui o testemunho precisa ser mobilizado para comover o outro através da piedade, o outro desumanizado, habituado a cumprir ordens e que acabava de demonstrar sua familiaridade com o sofrimento físico dos outros.

Os gestos, as palavras, as expressões de Clausewitz ficam, então, tomados pela hesitação, a vergonha e a culpa: “Eu cometi um crime. Eu estive presente e não fiz nada. Eu sobrevivi. Eu sou pior que o senhor” (BRASIL, 2007, p. 97). A morte de amigos e familiares brotam de sua narrativa com contornos imprecisos, mal articulados, hesitantes, numa rede de memórias fraturadas pelo trauma. Cada vez mais desesperado, ele tenta conferir alguma unidade ao seu discurso, concentrando-se no relato da morte do professor Cracowiack, mas a constatação de insuficiência da linguagem, qualquer que seja, mas do português idealizado em particular, é óbvia: “Eu não sei dizer. Eu não tenho palavras” (p. 89). Aparentemente derrotado pela inefabilidade das experiências da guerra, Clausewitz recorrerá ao único expediente ainda a seu alcance. Já quando os apitos do navio que decretará o seu destino soam com pressa apocalíptica, o fracasso do testemunho – que é também a sua consumação – se encontrará com os paradoxos da arte.

O teatro depois da guerra

Por meio da obstinação de Clausewitz a abandonar o teatro, alegando a incapacidade da arte de falar do mundo depois da guerra, a obra resgata um importante problema ético e estético que permeia o estatuto, a função e a condição da arte diante da violência extrema. Várias falas do personagem frisam esse desconforto, esse dilema: “Eu não quero mais saber do teatro. O senhor acha que tem lugar para o teatro no mundo depois desta guerra?” (BRASIL, 2007, p. 85), “O mundo que eu vi... o teatro nunca vai falar do mundo que eu vi.” (p. 86), “O teatro não pode tocar o senhor. Estou de acordo. Não depois desta guerra...” (p. 87).

Num primeiro momento, Clausewitz se apresenta na alfândega como agricultor, o que gera a desconfiança de Segismundo – e, por extensão, do leitor/expectador – devido ao seu domínio do português, às mãos sem marcas da labuta no campo e à sua formação intelectual, sugerida pelo conhecimento da poesia de Drummond. Aos poucos, conforme vão se acentuando as contradições do depoente, descobrimos que ele é ator, porém um ator atormentado pela ausência de sentido da sua arte, engajado a abandonar a profissão. O gesto de estetizar o sofrimento, ornamentando a barbárie para

deleite do público, parece ser, para Clausewitz, um ato hediondo, um desrespeito contra as vítimas e contra a própria integridade ética do sobrevivente.

Melancolicamente, é o que ele precisará fazer para garantir a sua entrada e permanência no Brasil. Sua condição de testemunha é esticada até o limite da aporia, fracassando os seus esforços para relatar de modo fidedigno o que viu e sofreu na guerra. Como último artifício, ele deslocará as suas experiências para o plano da representação, tornando-as, assim, esteticamente comunicáveis. Clausewitz costura a narrativa “real” da morte do professor Cracowiack com um monólogo de Segismundo, protagonista da peça *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, atingindo, enfim, o efeito catártico no interlocutor e, com isso, vencendo o duelo no qual foi lançado. A lágrima caída no papel frio do salvo conduto, a lágrima do torturador, assim como a sua relação com a peça citada, é altamente sugestiva, repleta de implicações interessantes.

Em um artigo que examina a importância do intertexto com a peça de Calderón de la Barca, Stefania Chiarelli chama atenção para a ironia contida na escolha do autor espanhol:

A ideia central de *A vida é sonho* gira em torno do fato de o rei Basílio, apesar de cruel, dar nova chance ao filho, permitindo que este refaça sua trajetória. O tema da chance reaparece em *Novas diretrizes*, uma vez que é a partir desse desafio proposto pelo torturador que Clausewitz deve organizar suas memórias. As armas para a batalha, as palavras. Palavras suas, mas também palavras de Segismundo o príncipe de *A vida é sonho*. Instaura-se, portanto, o jogo quiasmático entre as duplas de personagens Segismundo/príncipe e Clotaldo/carcereiro e o outro par, Segismundo/funcionário e Clausewitz/imigrante. Nesse *grande teatro do mundo* só é possível aludir à impossibilidade de recuperar a memória da dor recorrendo à fala do outro. Em outras palavras, Clausewitz só consegue emocionar Segismundo/funcionário e assim obter o salvo conduto por meio de sua performance teatral cujas palavras são de Segismundo/príncipe. Tudo devidamente embaralhado e recolocado em outros lugares, para aludir a situações semelhantes, que envolvem o poder transfigurador e libertador da palavra. (CHIARELLI, 2015, p. 3)

O Segismundo de *Novas diretrizes*, levado à posição de algoz pela disposição irrefletida a cumprir ordens, se identifica com o Segismundo de *La vida es sueño*, um prisioneiro, que, por sua vez, fala através da performance de Clausewitz, paradoxalmente também uma espécie de prisioneiro do arbítrio do chefe de alfândega. A sutileza desse jogo de vozes contrasta com a situação anterior do desespero de Clausewitz para encontrar em suas experiências, tidas como “reais” e “autênticas”, a chave para comover o seu oponente e assim vencer o desafio que representa a sua nova vida.

A complexa relação entre arte e memória adquire aqui uma densidade imensa: primeiro a arte é apresentada como inócua, incapaz de falar do mundo depois da guerra, sendo necessário recorrer ao

registro biográfico para comunicar as mazelas vividas; a memória, no entanto, logo se revela tão precária e dolorida que rejeita a verbalização do sofrimento, evidenciando a irrepresentabilidade do trauma; por isso é preciso novamente recorrer à arte, como forma de expor, através da voz do outro, da linguagem organizada da poesia, o não-sentido da violência sofrida. O que temos, ao final, é mais do que uma reconciliação com o teatro, é a revelação de que certas experiências extremas, como a da guerra, só podem existir na linguagem por meio de algum tipo de fabulação, de ruído, balbucio ou silêncio, enquanto, por outro lado, a arte depois da guerra contará, em algum grau, com um elemento de testemunho, pois não poderá se evadir da dimensão de luto que se instalou em seu âmago mais íntimo.

Estas questões sutilmente exploradas na obra de Bosco Brasil remetem à famosa sentença de Adorno: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de que por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2001, p. 26). Complexo, controverso e enigmático, o *dictum* adorniano permite múltiplas interpretações e tem sido retomado nas discussões sobre a poesia contemporânea e sobre o testemunho a partir das mais diversas nuances. Por exemplo, há dificuldades decorrentes da aparente contradição entre o primeiro segmento da frase, que diz que escrever poema é um ato bárbaro, e o segundo, que o amplia afirmando que escrever poemas é impossível. Barbárie ou impossibilidade? Ou paradoxalmente ambos? Adorno se refere, elípticamente, a escrever poemas “como antes” ou a escrever poemas de qualquer tipo? Não se tratando, é claro, de mais uma profecia a respeito da morte da poesia, isto é, reconhecendo que, apesar de bárbara/impossível, a poesia continuará existindo no mundo pós-guerra, que ética e que estética da representação podemos depreender a partir da questão colocada pelo autor?

Interpretando o nó lançado por Adorno, Jeanne Marie Gagnebin prioriza o sentido de resistência, mais que o de censura, contido nas palavras do filósofo alemão. A “impossibilidade” da poesia estaria mais ligada à sua dificuldade, seu desconforto causado pelo desmoronamento das premissas que sustentavam a sua condição e função no mundo anterior às catástrofes. A poesia, como a arte em geral, continuará existindo, mas só poderá cumprir as radicais exigências históricas que lhe são impostas na medida em que encarar a vergonha de sua existência e sua tarefa de “lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração [de Auschwitz]” e, ao mesmo tempo, “não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido” (GAGNEBIN, 2006, p. 79). Neste sentido, a arte após Auschwitz convive com desafios idênticos ao da memória do horror: tanto a arte como a rememoração precisam se manter ativas para não serem componentes da barbárie. É preciso rememorar o horror, não deixar que ele se perca num passado difuso e pretensamente superado;

entretanto, é preciso submeter essa elaboração mnemônica ao rigor implacável da ética, tendo em vista que a repetição efusiva (e lucrativa) é também uma forma eficaz de esquecimento.

Vejo no roteiro de Bosco Brasil uma abordagem bastante lúcida e criativa da frase de Adorno, incorporada sem artificialismo ou pedantismo no drama do imigrante que chega ao Brasil convencido da necessidade de esquecer a guerra. É interessante notar que, embora renegue o teatro porque este “não pode falar do mundo depois da guerra”, a frustração de Clausewitz com a sua arte está bastante ligada a esse projeto de recomeço centrado no esquecimento. Talvez, desde o início, ele, sem perceber, abandona o teatro não porque ele seja visto como uma forma de evasão do horror, mas, pelo contrário, de tão associado que está, na lembrança do personagem, aos crimes que testemunhou na Europa, o teatro seria um obstáculo para o recalque.

Importa muito para a compreensão dessa leitura a fala de Clausewitz assim que é liberado da alfândega, já com o salvo-conduto em mãos. Ele ressalta que nada provou ao algoz, atenuando assim uma interpretação mais alegórica, centrada na humanização do burocrata-torturador através do encantamento da arte. Em compensação, salienta que: “Para o senhor eu não provei nada. Provei para mim mesmo. (...) eu sou ator. Esta é minha profissão. Eu ainda não sei para que serve o teatro no mundo depois da guerra. Só sei que tenho que continuar a fazer o que eu sei fazer. Um dia alguém vai descobrir para que serve, se serve” (BRASIL, 2007, p. 105).

Nas pegadas de Adorno, Bosco Brasil parece querer alertar que o sentido e a finalidade da arte após Auschwitz só poderá ser alcançado em chave negativa. O paradoxo implícito na afirmação adorniana é que a poesia passa a estar assolada por uma crise profunda, mas isso não significa que ela tenha perdido relevância no mundo depois da guerra. Impossível, porém necessária. Necessária, talvez, por ser impossível. Um gesto bárbaro que, ao reconhecer essa condição, pode resistir à barbárie. Por isso, Clausewitz faz as pazes com a sua arte sem, contudo, compreender ao certo a sua finalidade. Seria fácil demais explicar a sua importância através da humanização, afinal, ela fez um sujeito embrutecido chorar, ela manchou com uma lágrima absolutamente humana o papel burocrático que simboliza a sua antítese. Entretanto, apesar disso, o sentido permanece negativo: “não sei para que serve, se serve. Mas é preciso fazer” (p. 105).

Coroando esta compreensão crítica da arte, vejo como uma das sacadas mais brilhantes de *Novas diretrizes...* a fala de Segismundo após borrar o papel com a sua lágrima. Depois de chorar e perder a aposta/desafio, ele, ainda comovido, tece um comentário impagável sobre o testemunho/performance de Clausewitz: “O pior é que eu não entendi nada do que o sujeito disse” (BRASIL, 2007, p. 102). A construção sintática inusitada, com o uso da terceira pessoa, quebra o discurso direto adotado ao longo

de todo o diálogo entre os dois. É como se a frase fosse dita para outra pessoa, de fora, talvez o próprio espectador, para além do palco.

Essa fala pode parecer, em princípio, um pouco diluída no tom cômico com que é exposta, mas é altamente emblemática das ideias estéticas que a obra põe em discussão. Se não entendeu nada, por que chora com tanta emoção? O que significa “entender” nesse contexto? Essas questões marcam muito o pensamento de Adorno. Como disse há pouco, parte considerável de seus esforços intelectuais consiste em evitar que Auschwitz seja absorvido pela lógica do entretenimento, que sua imagem seja integrada e consumida, como espetáculo sensacionalista, pela cultura que o gerou. Decorre dessa preocupação a defesa de uma arte que refunda uma nova linguagem, fazendo dos abismos da expressão um canal de resistência à representação domesticável do horror.

Sendo assim, nada mais revelador que o gesto de Segismundo, sua emoção à revelia de uma compreensão lógica, ou mesmo racional, da encenação de Clausewitz. O poder das palavras, dos gestos, dos interditos, do estranhamento das imagens desconexas é que geram a comoção do espectador. Uma fruição estética que se dá não pela contemplação de um significado edificante ou de um referente explícito, de uma “lição redentora”, e sim de uma expressão que substitui a tentativa dolorosa de organizar a experiência, fracassada em seu ideal de dizer o indizível, e rearticula, em outras bases, o sentido da memória. Em outros termos: uma arte que “tenta se aproximar, com sobriedade e respeito, daquilo que lhe escapa e que, simultaneamente, se configura nas bordas da ausência: o sofrimento e a morte sem nome nem sentido” (GAGNEBIN, 2006, p. 80). A fragmentação expressa, melhor do que qualquer convenção totalizadora, um sentido mais condizente com a fratura moderna, em especial no modo como ela se apresenta após os massacres e genocídios do século XX.

A despeito, porém, do diálogo óbvio com a sentença de Adorno, o filme escolhe para o seu clímax o intertexto não com uma obra contemporânea, que conscientemente explora o absurdo do mundo pós-guerra, e sim uma peça do século XVII. A escolha não me parece casual. Ela amplia sobremaneira as implicações da tese de Adorno, sugerindo, mais que um precedente, um exemplo da “universalidade” e, quiçá, da “atemporalidade” do *dictum* adorniano. O tema da opressão⁹⁴, o uso expressivo de elementos

⁹⁴ Na clássica peça espanhola, de 1635, Segismundo, filho do rei Basílio, é o protagonista. Para evitar a profecia de que o filho se tornaria um tirano impiedoso, o pai o mantém preso durante vários anos. Um dia, disposto a dar uma chance a Segismundo, o pai lhe confere a responsabilidade de ser rei por um dia, convencendo-o de que toda a sua vida no cárcere foi apenas um sonho. Ao assumir o trono, Segismundo dá vazão a toda a violência acumulada em anos de desumanização, cumprindo, indiretamente, a profecia. Assim, é guiado novamente à prisão, agora convencido de que o sonho foi ter sido rei. No fim da peça, quando há uma pressão popular para que ele seja reconduzido ao trono, vemos o herói atordoado com o seu destino, perdido nas considerações sobre o que é real, sonho ou ilusão.

obscuros, tão caros ao barroco, do qual é um dos pontos culminantes, criam um arco entre o Segismundo da peça de Calderón de la Barca e o Segismundo do filme. O segundo se reconhece no primeiro, enxerga nele uma espécie de duplo, podendo, através desse expediente se distanciar, ainda que momentaneamente, de sua realidade violenta, de suas culpas e remorsos, somente para depois voltar a eles transformado.

Novas diretrizes para tempos de paz faz questão de ser lido como uma jornada de reencontro com o sentido obtuso da arte no mundo depois da guerra. Nesse movimento, o sentido da arte – com foco metalinguístico no teatro – sai transformado, embora não de todo redimido. O teatro após a guerra, para Clausewitz, para Adorno, não pode mais ser idêntico ao teatro antes da guerra. A arte se revela, agora, como uma forma de imersão no horror, não um paliativo ou um descanso da barbárie. Um instrumento dinâmico de rememoração. O que nos mostra, então, as apropriações que a obra faz do pensamento filosófico, sobretudo ético e estético, que se debruça sobre os escombros humanitários gerados pela guerra e os campos de concentração, é a abertura artística latente na barbárie. Trata-se, em suma, de não sacralizar o absurdo dos regimes de exceção, europeus ou brasileiros, passados ou presentes, com o véu do inominável. Trata-se de encarar o indizível, o obscuro e o humano em torno das vítimas e dos algozes, dos sobreviventes e dos mortos, das ruínas e dos resquícios.

Referências:

ADORNO, T. W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

AGAMBEM, G. O que resta de Auschwitz. Trad. Selvina Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Marcelo. “A banalidade do mal e as possibilidades da educação moral: contribuições arendtianas”. *Revista Brasileira de Educação*. v. 15 n° 43. 2010.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRASIL, Bosco, FILHO, Daniel. *Tempos de paz*. Rio de Janeiro: Globofilmes, 2009.

_____. *Cheiro de chuva & Novas diretrizes para tempos de paz*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2007.

CHIARELLI, Stefania. “Bosco Brasil e Samuel Rawet: leituras da imigração no Brasil.” *Revista Semear* (PUC-RJ), nº 9, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.lettras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/9Sem_19.html>. Acesso em: 1º set. 2015.

DE LA BARCA, Calderón. *La vida es sueño*. Madri: Espasa-Calpe, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOSBSBAWM, E. *A Era dos Extremos – o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. L. del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

SELIGMANN-SILVA, M. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: _____. (org). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.