



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

RONALDO MAGALHÃES OLIVEIRA

**A ARTE CONTRA A BARBÁRIE: CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NA
DRAMATURGIA DE NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ**

**SALVADOR
2017**

RONALDO MAGALHÃES OLIVEIRA

**A ARTE CONTRA A BARBÁRIE: CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NA
DRAMATURGIA DE NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Catarina Sant'Anna.

SALVADOR
2017

Oliveira, Ronaldo Magalhães

A arte contra a barbárie: construção do discurso na
dramaturgia de Novas diretrizes em tempos de paz. /
Ronaldo Magalhães Oliveira. -- Salvador, 2016.
207 f. : il

Orientadora: Profa. Dra. Catarina Sant'Anna .

Dissertação (Mestrado - PPGAC - Programa de pós-
graduação em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da
Bahia, Escola de Dança - Escola de Teatro, 2016.

1. Construção dramática. 2. Dialogismo. 3.
Intertextualidade. 4. Análise do discurso. I. , Profa.
Dra. Catarina Sant'Anna. II. Título.

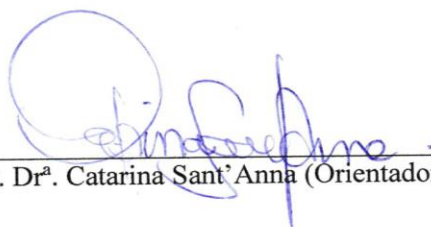
RONALDO MAGALHÃES OLIVEIRA

A ARTE CONTRA A BARBÁRIE: CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NA
DRAMATURGIA DE NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 12 de julho de 2016.

Banca Examinadora



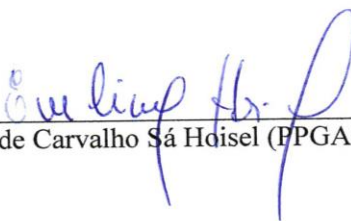
Prof.^a. Dr.^a. Catarina Sant'Anna (Orientadora)



Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos (UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. Evelina de Carvalho Sá Hoisel (PPGAC/UFBA)

AGRADECIMENTOS

À minha família.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Ao professor Raimundo Matos pela generosidade.

À professora Evelina Hoisel que me estimulou a gostar ainda mais de dramaturgia, pelas considerações preciosas e generosa atenção.

À minha orientadora Profa. Dra. Catarina Sant'Anna pelo estímulo.

Ao professor José Antônio Saja pela disponibilidade e atenção.

À professora Cleise Mendes pelos preciosos ensinamentos de dramaturgia.

Ao PPGAC.

Ao professor Roberto Lúcio de Araújo, meu professor orientador na conclusão da graduação, por acreditar junto comigo no projeto de montagem do texto objeto desta pesquisa e pelos ensinamentos.

À minha mãe querida que sempre me apoiou mesmo distante.

À minha irmã Kaênia Magalhães pela força moral e por sempre me ouvir nas horas mais difíceis dessa caminhada.

Às amigas Márcia Lima e Vanêssa Cançado pelas conversas animadas e revigorantes.

À minha irmã Cíntia pelo auxílio na revisão do texto.

A Elton Mendes que fez a revisão do texto e da tradução do meu resumo.

À amiga Lia Vasconcelos que me encorajou e muito me apoiou a iniciar esta travessia.

À minha prima Graciara Oliveira pela amizade e companheirismo e pelo grande apoio sempre.

À Lilih Curi que também me incentivou a trilhar esse lindo caminho.

A Bruno Frachia, Cassio Pires, Diego Molina, Janaína Ávila, Celso Frateschi, André Arteche, Bruno de Sousa, Ariela Goldmann, Dionísio Neto, Samir Yazbek, Celso Júnior, Miriam Sales pela disponibilidade e atenção.

Esse é um dos mistérios da arte. O encontro é um reencontro. [...] A obra, quando genuína, autêntica e forte, ao surgir a primeira vez diante de nós, nos dá a sensação de intimidade, de pertencimento. Ela vem ocupar em nós um lugar para ela reservado há muito. É como no amor. Um re-conhecimento. Um momento de plenitude.

Affonso Romano de Sant'Anna

OLIVEIRA, Ronaldo Magalhães. A arte contra a barbárie: construção do discurso na dramaturgia de *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*. 207 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise da construção discursiva na dramaturgia da peça *Novas diretrizes em tempos de paz* do dramaturgo Bosco Brasil. Foram analisadas as formações discursivas da obra tendo como base os conceitos de dialogismo, intertextualidade e metalinguagem no intuito de identificar no jogo dramático o cruzamento das vozes sociais e ideológicas para refletir sobre a relevância da arte contra a barbárie. Depois da apresentação de um breve panorama descritivo sobre o autor e a sua obra, realizou-se um estudo de alguns aspectos da gênese da obra a partir das inferências intertextuais e contextos relativos ao recorte histórico presentes de modo implícito ou explícito na obra analisada. Em seguida desenvolveu-se o estudo do contexto histórico da peça: Era Vargas/Estado Novo (1945). A análise da estrutura dramática do texto teve como fundamentação teórica os estudos de Anne Ubersfeld, além do exame de aspectos da gênese da peça; análise do espaço teatral e da relação dos personagens com o lugar e o não-lugar; identificação das vozes sociais presentes de modo implícito e/ou explícito e investigação da presença da metalinguagem e da intertextualidade. Dessa forma, é possível concluir que há a presença de dois discursos: da ideologia dominante e da arte. Na construção discursiva da peça, o autor Bosco Brasil enfatiza o segundo discurso para refletir sobre o poder da arte contra a barbárie.

Palavras-chave: Construção dramaturgic. Dialogismo. Intertextualidade. Arte. Barbárie. Análise de discurso.

OLIVEIRA, Ronaldo Magalhães. The art against barbarism: construction of discourse in dramaturgy of *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*. 207 pp. ill. 2016. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This study proposes an analysis of the discursive construction in the dramaturgy of the play *Novas diretrizes em tempos de paz* by Bosco Brazil. The discursive formations of the play were analyzed based on concepts of dialogism, intertextuality and metalanguage to identify in the dramatic play the intersection of social and ideological voices to reflect on the relevance of art against barbarism. After presenting a brief descriptive overview of the author and his work, it was done a study of some aspects of genesis of his play from the intertextual inferences and contexts obtained from the historical period presents in an implicit or explicit way into the analyzed work. There was then a study of the historical context of the play: *Era Vargas/ Estado Novo* (1945). The analysis of the dramatic structure had as theoretical foundation studies by Anne Ubersfeld, as also aspects of the genesis of the play, the analysis of the theatrical space and the relationship of the characters with the place and non-place, the identification of social voices present implicitly and/or explicitly, and the exploration of the metalanguage and intertextuality. Through this analysis, it is possible to conclude that there is the presence of two discourses: the discourse of the dominant ideology and discourse of art. In the discursive construction of the play, the author Bosco Brazil emphasizes the second discourse to reflect on the power of art against barbarism.

Keywords: Dramaturgical construction. Dialogism. Intertextuality. Art. Barbarism. Discourse analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Encenação da primeira temporada, Teatro Martim Gonçalves, 2008.....	44
Figura 2 – Configuração espacial da peça.....	45
Figura 3 – Clausewitz tenta fazer Segismundo chorar.....	45
Figura 4 – Clausewitz consegue o salvo-conduto.....	46
Figura 5 – Encenação da segunda temporada, Forte São Marcelo, 2011.....	48
Figura 6 – “O senhor tem as suas lembranças, eu tenho as minhas”.....	49
Figura 7 – A peça e o cenário natural da Baía de Todos os Santos.....	49
Figura 8 – Clausewitz tenta contar suas lembranças da Guerra.....	50
Figura 9 – Clausewitz e Segismundo.....	50
Figura 10 – Saída da balsa em direção ao Forte de São Marcelo.....	51
Figura 11 – Chegada do público ao Forte de São Marcelo.....	51

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Construção espaço-temporal de <i>Novas diretrizes</i>	99
Quadro 2 – Principais temáticas da peça recorrentes nos encaixes intertextuais.....	166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. A DRAMATURGIA DO MANIPULADOR DE AFETOS.....	18
1.1 A história do contador de histórias.....	18
1.2 A era dos encenadores criativos e a renovação da dramaturgia.....	21
1.3 A poética do manipulador de afetos.....	23
1.3.1 Bosco Brasil no teatro.....	28
1.3.2 As primeiras montagens de <i>Novas diretrizes</i> : São Paulo (2001) e Bahia (2008).....	41
1.3.3 A adaptação da peça para o cinema.....	52
1.4 <i>Novas diretrizes em tempos de paz</i>: origem da obra.....	54
2. A PERSPECTIVA HISTÓRICA NA DRAMATURGIA DE <i>NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ</i>.....	71
2.1 A Era Vargas (1930-1945).....	72
2.1.1 Governo Provisório (1930-1934).....	74
2.1.2 Governo Constitucional (1934-1937).....	76
2.1.3 Estado Novo (1937-1945).....	80
2.2 A imigração polonesa: do século XIX ao Estado Novo.....	85
2.3 Um dia na história: 18 de abril de 1945.....	86
3. COMPONENTES DRAMATÚRGICOS DE <i>NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ</i>.....	88
3.1 Ação dramática.....	88
3.1.1 <i>Novas diretrizes em tempos de paz</i> : um título, muitos significados.....	90
3.1.2 A construção espacial intervalar: a metáfora do não-lugar.....	95
3.1.3 A análise das imagens-metáfora espaciais.....	97
3.1.4 A construção do tempo.....	99
3.2 O embate: Clausewitz X Segismundo.....	104
3.2.1 Origem dos nomes das personagens.....	105
3.2.2 Personagens citados e evocados.....	107
3.3 Estrutura dramática.....	112
3.3.1 Cena 1 – Estamos esperando novas diretrizes para tempos de paz.....	113
3.3.2 Cena 2 – As contradições do depoimento.....	128
3.3.3 Cena 3 – O Trato.....	134
3.3.4 Cena 4 – O senhor tem as suas lembranças. Eu tenho as minhas.....	136
3.3.5 Cena 5 – Sou pior que o senhor: o jogo de culpa.....	138
3.3.6 Cena 6 – A conquista do salvo-conduto.....	140
3.3.7 Cena 7 – Nem tudo é verdade.....	144

4. CONSTRUÇÃO DO DISCURSO: A ARTE CONTRA A BARBÁRIE EM <i>NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ</i>	145
4.1 O discurso do outro: a presença das vozes sociais e anônimas da história	146
4.2 Discurso e Intertextualidade	151
4.3 <i>A Vida é Sonho</i> e <i>Novas diretrizes em tempos de paz</i>: o jogo da metalinguagem	167
4.4 A arte contra a barbárie	170
5. CONCLUSÃO	177
REFERÊNCIAS.....	180
ANEXOS.....	189
Anexo A – Depoimentos.....	189
Anexo B – Dramaturgia de <i>Novas diretrizes em tempos de paz</i>	191

INTRODUÇÃO

O mundo, o teatro do mundo e o mundo do teatro já foram destruídos e reconstruídos muitas vezes, em tantas e diferentes civilizações. A tentação de dizer que o teatro nunca morrerá é grande. Paradoxalmente, dizer isso pode ser quase uma traição a esse antigo ofício do ser humano. Morrer é próprio das mulheres e dos homens. E que seres neste universo se dedicam ao teatro? Mas não foram poucos os poetas que sugeriram maneiras melhores de morrer que o tédio... o fato é que nada pode ser considerado sequer inadequado se não existir no espaço e no tempo – qualquer que seja o espaço, qualquer que seja o tempo, enquanto isso, respeitável público, continuaremos a exercer o nosso ofício.

Bosco Brasil

Durante minha infância, meu pai sempre me contava histórias e eu sempre gostei de ouvi-las. Era uma tradição em minha família. E foi assim que fui crescendo. Nasceu aí a minha paixão pela palavra e todo o conjunto de sentidos e significados que ela carrega. Sempre me encantei com as palavras nascidas da imaginação criativa do meu velho pai. Eu gostava de ouvir suas histórias e em meio ao fantástico exercício de criar por imagens, de tanto ouvir e imaginar, passei a encontrar refúgio no ato da leitura. Gradativamente fui me aproximando dela e me enamorei. Eis que me tornei um leitor ansioso por enveredar pelas searas desconhecidas que se me apresentavam nos textos. Sempre gostei de ouvir histórias, mas hoje, sobretudo, eu gosto de contá-las.

Quando eu era pequeno costumava passar as férias de verão no sítio do meu tio. Todos os dias, bem cedo, entre o canto dos galos, pássaros que gorjeavam e vacas mugindo, eu presenciava minha tia Arlinda atenta a preparar o café. Depois, ela pegava seus retalhos, linhas e agulhas, sentava sob o alpendre da casa e chamava outras tias para costurar. Ouvi muitos relatos naqueles momentos. Ela dizia que cada peça de retalho tinha sua história e à medida que escolhia os pedaços, ela contava algo relacionado a cada um: “Esse foi do vestido de Zéza; já esse foi da camisa do seu avô”.

Cada pedaço de tecido traz, entranhado em seus fios, um conjunto de memórias. Um retalho sozinho torna-se apenas um pedaço de pano, não fossem as memórias impregnadas em sua trama de tecidos. Ao unir e tecer vários recortes – que aparentemente parecem apenas pedaços inúteis de pano –, nos surpreende quando unidos formam uma bela colcha repleta das lembranças de vidas e experiências.

A metáfora contida na breve história da minha tia é uma imagem que se reverberou quando tive o primeiro contato com a obra de Bosco Brasil *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, em 2008. Naquele ano eu buscava um texto curto, cuja temática fosse relevante e intrigante, um texto que pudesse refletir de alguma maneira sobre a realidade contemporânea para montar na conclusão da graduação no Bacharelado em Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA. O principal critério que estabeleci para a escolha do texto relacionava-se à vontade de encenar um texto nacional de um autor contemporâneo. Ao primeiro contato com a peça fui fisgado pelo título e, surpreendentemente, ao iniciar a leitura mergulhei em seu universo de modo que fui arrebatado, pois as temáticas abordadas geraram uma identificação imediata. Primeiramente, porque a reflexão acerca da importância do teatro e da arte era para mim premente naquele momento repleto de incertezas; depois, por conta da abordagem sobre fatos históricos de extrema relevância para entendermos o nosso contexto brasileiro e mundial, fatos esses que me são caros, pois sempre tive muito interesse em aprofundar os conhecimentos a respeito das consequências dos conflitos bélicos nas relações humanas, principalmente na Segunda Guerra Mundial.

Ao associarmos a metáfora da colcha de retalhos com o presente estudo é possível refletir que o autor do texto *Novas diretrizes em tempos de paz*, Bosco Brasil, constrói uma peça com o auxílio de fragmentos, referências e citações de textos de outros autores para comunicar questões delicadas da condição humana e suas consequências. Do mesmo modo que o movimento de coser variedades de tecidos com texturas, cores e padronagens diferentes se unem para formar uma bela colcha, o autor parece conseguir, por meio da metalinguagem, unir fatos históricos com a ficção da criação num movimento múltiplo para criar uma obra-prima do teatro brasileiro contemporâneo. Ele se relacionou com sua cultura e se apoiou em um conhecimento já estabelecido para gerar novos conhecimentos, novos sentidos, com o intuito de comunicar para o coletivo. O autor deu seu “grito” diante do mundo e aguarda que outros possam também ecoar, e o mais importante: almeja que todos possam emitir seus “gritos” a partir do conhecimento proposto em sua obra e que, nesse conjunto de inúmeros “gritos”, possamos dar sentido e constituirmos o conteúdo da obra através da experiência.

Após o arrebatamento da leitura da peça *Novas diretrizes*, enveredei-me numa pesquisa com o objetivo de aprofundar os temas abordados na dramaturgia. Ao me debruçar sobre a investigação dos enunciados, pude constatar a complexa rede de significados imbricada no bojo da obra dramática, o que somente ratificou o meu fascínio e apreciação pelos recursos da análise dramatúrgica.

Intrigou-me no texto o potencial comunicativo que este expressa implicitamente em relação às questões do mundo contemporâneo, o individualismo exacerbado, as relações de poder e tudo o que tensiona as relações humanas, porém o que mais me tocou foi a abordagem da metáfora teatral (*theatrum mundi*), isto é, do mundo como teatro que está presente na peça a nos sinalizar o poder transformador da arte. A trama da peça apresenta um embate em que se discute a condição humana, a função e o sentido da arte, os horrores da guerra, a tortura política, além de abordar temáticas transversais como História universal, emigração, xenofobia, políticas de segurança.

A principal razão do meu arrebatamento pelo texto *Novas diretrizes* está relacionado àquele período quando conheci a referida obra. Eu vivia um dilema de ordem financeira que me fez repensar se continuaria a fazer teatro. Foi uma fase difícil e desafiadora em que eu me questionava o tempo inteiro sobre o lugar do teatro no mundo contemporâneo e de que forma eu continuaria driblando as intempéries. Confesso que cheguei mesmo a pensar em desistir, mudar de profissão. Por que ser ator? Para que fazer teatro? Certamente, muitos artistas em todo o mundo fazem a mesma pergunta em algum momento de suas carreiras. E sempre esses conflitos resultam de toda uma conjuntura sócio-histórica e econômica adversa. Percebe-se que, no texto, objeto deste estudo, o mesmo questionamento é proposto pelo autor Bosco Brasil através do personagem Clausewitz. Esse personagem pode ter sido inspirado a partir das questões existenciais expostas acima, pois o ator Dan Stulbach, que representou Clausewitz no teatro e no cinema, também vivenciou o mesmo dilema.

Na fábula de Bosco Brasil, o personagem Clausewitz, desiludido com a profissão, desiste de ser ator em seu país, a Polônia, com o intuito de ser agricultor no Brasil. Depois de tudo o que viveu, tudo o que sofreu na guerra, ele não acreditava que haveria lugar para o teatro no mundo, no entanto, depois do embate com o fiscal da alfândega, o ator se convence de que tem que fazer aquilo que mais ama e o que mais sabe fazer. Uma consistente e poética homenagem à Arte e ao fazer teatral.

Estar no teatro é estar em ação e reação, é estar vivo, é estar presente. O teatro é uma arte milenar que tão bem sabe representar o homem, sendo este sua matéria-prima. É uma arte em que atores se expressam por meio do ritual de se passarem por outros, de viver a vida de outros e nesse reflexo entre o ator e o personagem se materializa o humano, da confluência entre ficção e realidade, arte e vida, aparência e essência, surgem as inúmeras e complexas questões que constituem a vida humana.

Seguindo o fluxo natural da busca por novos conhecimentos, nos interessa levantar os seguintes questionamentos: Que ecos contextuais de cunho ideológico, histórico e social

repercutem no processo de criação da dramaturgia do autor, especialmente em *Novas diretrizes em tempos de paz*? Como as vozes sociais e anônimas da história estão representadas no processo criativo do texto em pauta? Qual a relação da arte na construção discursiva da peça?

Interessa-nos a análise da construção do discurso do texto para identificar como se estabelece a construção dialógica, no sentido de refletir sobre a relevância da arte contra a barbárie a partir dos conceitos de *dialogismo*, *metalinguagem* e *intertextualidade*. Para alcançarmos esse objetivo utilizamos a seguinte metodologia: panorama descritivo sobre o autor e a sua obra; estudo do contexto histórico; análise da estrutura dramática do texto com base em Anne Ubersfeld (2005); exame de aspectos da gênese da peça em questão; análise da relação dos personagens com o lugar e o não-lugar a partir do espaço teatral indicado na obra supracitada; identificação das vozes sociais presentes de modo implícito e/ou explícito; investigação da presença da metalinguagem e da intertextualidade.

No primeiro capítulo *A dramaturgia do manipulador de afetos* desenvolvemos um panorama descritivo dos dados biográficos do autor, da sua produção dramática – incluindo a adaptação cinematográfica da peça, objeto desta dissertação –, além do estudo da origem da mesma. Esse capítulo foi subdividido em quatro tópicos: Em *A história do contador de histórias* descrevemos brevemente sobre informações importantes da biografia do autor valendo-nos de recursos como levantamento de dados acessados em livros, periódicos, peças, críticas e, principalmente, a partir do acesso virtual¹. Em seguida, *A Era dos Encenadores criativos e a renovação da dramaturgia*, abordamos sobre o período em que o autor começa a escrever dramaturgia, nos idos de 1980, durante a chamada “Era dos encenadores criativos” e o período em que houve um movimento de ruptura dessa tradição, no início da década de 1990, quando ocorreu o movimento de renovação da dramaturgia. Em seguida, *A poética do manipulador de afetos* versa sobre a estética dramatúrgica do autor, descreve brevemente parte das obras dramáticas tentando respeitar um panorama de catalogação numa linha do tempo, percorrendo sobre cada texto com dados gerais e estéticos, levantamento e descrição da adaptação da peça *Novas diretrizes* para o cinema como uma maneira de ampliarmos o nosso entendimento do processo criativo de Bosco Brasil. Além disso, descrevemos o processo da primeira montagem da peça realizada em São Paulo (2001) e em Salvador-Bahia (2008). O quarto tópico, *Novas diretrizes em tempos de paz – origem da obra*, consiste em um estudo de alguns

¹ Muitas das informações referentes ao autor Bosco Brasil e à sua dramaturgia estão na internet em críticas, análises e divulgações de espetáculos.

aspectos da gênese da obra a partir das inferências intertextuais e contextos relativos ao recorte histórico presentes de modo implícito ou explícito na obra analisada.

O segundo capítulo, *A perspectiva histórica na dramaturgia de Novas diretrizes em tempos de paz*, descreve os fatos históricos e políticos que servem como pano de fundo para a construção da peça, qual seja o período do final do Estado Novo (1937-1945). O tópico *A Era Vargas (1930-1945)* consiste em uma breve retrospectiva do governo Vargas até o Estado Novo com o intuito de destacar fatos relevantes para a análise da construção da peça e de apresentar um breve histórico de fatos ocorridos no dia 18 de abril de 1945, data em que a ação dramática acontece.

O terceiro capítulo, intitulado *Componentes dramatúrgicos de Novas diretrizes em tempos de paz*, é dedicado à análise dos elementos que compõem a estrutura dramática do texto compreendendo: ação dramática, a análise do título e da construção espaço/tempo, estudo dos personagens e análise da construção dramatúrgica da peça.

No último capítulo, *Construção do Discurso: a arte contra a barbárie em Novas diretrizes em tempos de paz*, é apresentada a análise da construção discursiva do texto a partir dos conceitos de dialogismo, intertextualidade e metalinguagem, assim como são identificadas as formações discursivas em jogo pelo cruzamento das vozes sociais, ideológicas e anônimas da história. Como considerações finais, é realizada uma reflexão sobre a função da arte contra a barbárie.

1. A DRAMATURGIA DO MANIPULADOR DE AFETOS

1.1 A história do contador de histórias

Bosco José Lopes Rebello da Fonseca Brasil nasceu na cidade de Sorocaba, São Paulo em 27 de março de 1960. Conforme o autor, desde quando passou a entender o mundo, ouvia a história de que o Trópico de Capricórnio passava lá em sua terra natal. Irmão mais novo de um total de seis filhos, ele vivia insistindo para que os pais o levassem para conhecer o local exato onde passa o referido paralelo. Do alto da sua imaginação acreditou que podia ver uma longa faixa cortando toda a cidade e sumindo para além do horizonte. Decepcionou-se quando descobriu que o trópico não passava de uma linha imaginária. Contudo, ele preferiu continuar conjecturando e ficava pensando na possibilidade da linha passar por cima da sua barriga. Ele afirma: “[...] Deve ter sido daí que começou a minha mania de imaginar histórias” (BRASIL, 1993, p. 6). Mudou-se para a capital paulista com a família ainda menino. Sobre essa época, o autor diz:

Quando me mudei para a capital do Estado com minha família, trouxe na minha bagagem algumas roupas e brinquedos, e, na minha cabeça, uma vasta imaginação, arada e semeada. Fui estudar no Colégio de São Bento, no "centro velho" da cidade de São Paulo. [...] Conheci pessoas, todo tipo de gente. Alguns quase loucos, outros quase santos. Dos mais bizarros aos mais patéticos. Inacreditavelmente reais. Tão reais que, quando eu descrevia um deles aos meus irmãos, eles diziam: "mentir é feio na sua idade". Mas continuei fazendo os relatos de minhas incursões no centro da cidade. Certo dia, porém, sem nada para relatar, contei uma história que tinha imaginado. Ocorreu um curioso fenômeno. Todos prestaram atenção. A maior atenção. Se acreditavam ou não, era um outro problema. Pelo menos, me ouviam até o final. O fato é que, a partir daí, contar histórias foi virando a minha profissão. (BRASIL, 1993, p. 6)

O depoimento acima evidencia que a imaginação criativa do autor e a sua relação com a arte de contar histórias se desenvolveram bem cedo. Certamente, Bosco Brasil teve a influência de uma pessoa bem próxima a ele. Seu pai, um juiz e intelectual do século XIX, chegou a escrever uma peça intitulada *A Retirada de Laguna*. Brasil costumava peregrinar pela biblioteca de sua casa – uma área onde circulava bastante vento – em busca de novas

aventuras literárias. Tudo começou quando, ainda menino, o autor leu uma peça teatral cujo nome não se lembra e ficou muito empolgado com a estrutura do escrito, apesar de não fazer a mínima ideia de que se tratava de um texto de teatro.

Perdeu o pai aos 12 anos. Um ano depois combinou com uns amigos do colégio para assistir a uma apresentação da peça *Antígona* de Sófocles, montagem de formatura dos alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). Ele afirma que a escolha da peça se deu de modo aleatório pela ordem alfabética. A experiência fez despertar sua verve artística. Quando ele percebeu que o texto que lera na biblioteca de casa era uma peça de teatro, decidiu que era aquilo que ele queria fazer na vida. Desde então começou a se dedicar ao teatro frequentando a biblioteca do Museu Lasar Segall, onde se encontra o acervo do crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld (BRASIL, 2009).

Certo dia, no ano de 1977, Bosco Brasil decidiu que queria estudar edição cinematográfica. Saiu à busca de um curso, mas no caminho ele se deparou com um cartaz que anunciava a abertura de inscrições para novas turmas de teatro com a atriz Berta Zemel² e o ator Wolney de Assis³ que trabalhavam com o método de Stanislavski por meio de apostilas de Eugênio Kusnet⁴. Ele não pensou duas vezes.

Cursou Ciências Sociais até o terceiro ano, época em que ele escreveu uma cena teatral ao invés de uma monografia para um trabalho de disciplina. Em 1982 ingressa no curso de Teoria do Teatro com habilitação em Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), concluindo os estudos em 1986.

² Berta Zemelmacher nasceu em São Paulo no dia 6 de agosto de 1934. Filha de imigrantes poloneses, teve infância pobre optando pela carreira de atriz após assistir, no TBC, à peça *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni, com Sérgio Cardoso, ator que sugeriu seu nome artístico. Atriz de teatro, cinema e televisão, diretora e tradutora, cursou a Escola de Artes Dramáticas da USP e estreou profissionalmente com a peça *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, de Shakespeare, inaugurando o Teatro Bela Vista em 15 de maio de 1956. Dentre seus trabalhos mais importantes no teatro destacam-se: *Yerma*, de Garcia Lorca, *Romanoff e Julieta*, de Peter Ustinov, *A Menina sem Nome*, de Guilherme Figueiredo (sua única participação em peça infantil), *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, *O Tempo e os Conways*, de J. B. Priestley. Com Fernanda Montenegro fez, para a TV, *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams, em dezembro de 1958. Atuou na novela da Rede Bandeirantes *Água na Boca* (2008). Em 1961 conheceu o ator Wolney de Assis com quem se casou e com quem manteve um curso de formação de atores no Centro de Cultura de Israel (SP) durante vários anos.

³ Ator, diretor e dramaturgo. Nasceu no ano de 1937 em Porto Alegre onde estudou Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no final da década de 1950. Nesse período foi para Santos apresentar-se num festival de teatro. Ganhou o prêmio de melhor ator e passou a ter o apoio de Sábato Magaldi para continuar sua carreira em São Paulo. Em sua trajetória profissional, passou pelo Teatro Bela Vista e pelo Teatro Oficina onde atuou em *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, e também pelo Teatro de Arena onde tem seu primeiro contato com o movimento político que lutava contra o regime militar que se instaurara no país em 31 de março de 1964. Sua ligação com a política o afastou dos palcos por cerca de 20 anos. Retomou a carreira como ator no filme *Os Matadores*, incentivado pela mulher Berta Zemel.

⁴ Eugênio Kusnet (1898-1975) foi um ator, diretor e professor de teatro russo que veio para o Brasil em 1926. Na década de 1930 começou a se interessar pelo teatro brasileiro, mas fez sua estreia como ator em 1951. Tornou-se o mais destacado ator de formação stanislavskiana. Teve participação importante no Teatro Oficina e no Teatro de Arena. Nos últimos anos de vida dedicou-se ao ensino de teatro na Escola de Arte Dramática da USP.

Curiosamente, o exame de aptidão para ingresso na referida escola foi elaborado com o mesmo texto que o fez despertar para o universo teatral: *Antígona*.

Bosco Brasil foi aluno de Sábato Magaldi com quem teve aulas de crítica teatral e propusera como atividade fazer um exercício de comparação dos textos de Nelson Rodrigues com as encenações de Antunes Filho que, nessa época, começava a trabalhar com a dramaturgia rodrigueana. Também sob orientação de Magaldi fez um trabalho sobre um grupo de autores da geração de 1969: Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Antônio Bivar, dentre outros. Também fizeram parte da sua formação acadêmica os professores Renata Pallottini, com quem teve aulas de dramaturgia, e Jacó Guinsburg, com quem estudou teoria teatral.

Bosco Brasil começou a escrever profissionalmente seriados radiofônicos quando ainda cursava Artes Cênicas em 1986. Os programas eram gravados em São Paulo, mas difundidos em todo o Brasil. O autor iniciou sua trajetória artística como ator. Atuou na peça de sua autoria *Quatro Contrapontos para dois atores* em 1982. Fez três peças de Luigi Pirandello: *O homem com a flor na boca*, *Ce Ce* e *Vestir os nus*. Conforme o autor, aquele era um período muito agitado e havia pressão por engajamento político. Ele fez teatro comunitário em fábricas. O autor afirma ainda gostar de atuar, mas abandonou os palcos quando começou a trabalhar na televisão. Contudo, posteriormente notabilizou-se como dramaturgo na escrita de peças teatrais, roteiros cinematográficos e telenovelas.

Bosco Brasil fundou o Teatro de Câmara na Praça Roosevelt em 1994, na companhia dos parceiros Ariela Goldmann, Jairo Mattos, Lavínia Panunzio e Luis Fruguli.⁵ Inspirado no Teatro de Câmara de Estocolmo fundado por Strindberg, Brasil buscava a criação de uma companhia em que a direção tivesse uma função de referência da criação artística nos moldes dos grupos de música de câmara. O repertório das peças foi totalmente dedicado à dramaturgia contemporânea. Sobre este período a atriz e diretora, Ariela Goldmann, declara:

No Teatro de Câmara tínhamos funções extra-artísticas razoavelmente divididas, mas [éramos] eu e a Lavínia Pannunzio que cuidávamos da Produção e Administração, além de [ela] atuar como atriz. Como naquele período não existia nenhum tipo de apoio do Estado como os atuais fomentos [...], nós [os membros da Companhia] custeávamos nosso teatro com o dinheiro que recebíamos de outros trabalhos. Isso fazia com que muitas vezes tivéssemos uma sobrecarga grande de trabalho. Às vezes também algum de nós tinha que ficar mais ausente em função do trabalho, o que acarretava em sobrecarga para os outros. Mas, de forma geral, levávamos bem. Durante esse período era um sonho onde cada um colocava o seu melhor para existir. (GOLDMANN, 2016)

⁵ Eles foram considerados os desbravadores que deram início à tomada pelos grupos teatrais da praça Roosevelt, em São Paulo.

Em 1996, Bosco Brasil fundava a Caliban Editorial e lança a coleção *Teatro Brasileiro de Bolso* dedicada à dramaturgia contemporânea brasileira. A peça *Budro* figura entre as obras dramáticas do autor que foram publicadas (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). No mesmo ano foram apresentadas no Teatro de Câmara as peças *Sonho de um Homem Ridículo* – inspirada no conto do escritor russo Dostóievski, com direção de Roberto Lage e interpretação de Celso Frateschi – e a última montagem realizada no referido espaço: *O Homem com a Flor na Boca*, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello com o ator convidado Cacá Carvalho. Devido às dificuldades de manutenção, o autor teve que encerrar as atividades tanto do Teatro de Câmara quanto da editora (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

Diante das dificuldades enfrentadas, o autor relembra a pressão que sofrera da sua mãe que sonhava em vê-lo formado diplomata, assim como do irmão mais velho que tornou-se engenheiro e que acreditava que seria difícil Brasil conseguir sobreviver de teatro e por isso afirmava que ele deveria ser arquiteto. Tempos depois, Bosco Brasil aceita o convite do amigo e escritor Alcides Nogueira para escrever a novela *O amor está no ar*, da rede Globo (ARAÚJO, 2003).

Dramaturgo, autor de telenovelas, roteirista, diretor de teatro, produtor e cenógrafo. É considerado um dos mais produtivos nomes da dramaturgia nacional contemporânea e um dos mais importantes integrantes do movimento de renovação dramática dos anos 1990. Deu aulas de dramaturgia e palestras em diversas instituições pelo país, sendo considerado responsável pela formação de inúmeros autores do movimento da Nova Dramaturgia Carioca.⁶

1.2 A era dos encenadores criativos e a renovação da dramaturgia

O autor começou a escrever para o teatro na década de 1980 – a chamada Era dos Encenadores Criativos –, época em que era bastante comum o discurso de que no mundo não havia mais autores e conseqüentemente não havia mais tanto espaço para a dramaturgia. “Os

⁶ A renovação da dramaturgia dos anos 1990 não ocorreu somente em São Paulo. No Rio de Janeiro, o movimento, coordenado pelo dramaturgo, teórico e professor de teatro Roberto Alvim, contribuiu para a formação de muitos dramaturgos contemporâneos como Pedro Brício, Daniela Pereira de Carvalho, Julia Spadaccini, Marcia Zanelatto, Marcelo Pedreira, Walter Daguerre, Camilo Pellegrini, Renata Mizhari, Ivan Fernandes, Fernando Ceylão, Fábio Porchat, Jô Bilac, Newton Moreno entre outros. Bosco Brasil passou a integrar o movimento tardiamente nos idos de 2003. (Cf.: WERNECK; AMORIM, 2003; ALVIM, 2012)

anos 80 enterraram o que restava dos anos [19]50 a 70. Acabou a dramaturgia nacional” (SÁ, 1997, p. 52). Foi uma década em que havia uma hegemonia da imagem, da encenação e uma monopolização das ideias estéticas por parte do diretor em detrimento do texto.

Na década anterior, 1970, os autores precisaram criar estratégias criativas para driblar a censura rigorosa imposta pelo regime militar. Em meio a essa tensa convivência, surge um grupo de mulheres com Leilah Assunção (*Fala baixo senão eu grito*), Consuelo de Castro (*À flor da pele*) e Maria Adelaide Amaral (*A Resistência*) que, acompanhadas por Zé Vicente (*O Assalto*), João das Neves (*O último carro*) e Antônio Bivar (*Cão Siamês*), dedicaram-se à escrita de textos que incluíam em suas temáticas uma reflexão sobre o momento de censura pelo qual o país passava. No fim da década de 1970 e começo dos anos 1980, por conta da ação negativa da censura, a figura do dramaturgo e os textos teatrais perdem espaço (REVISTA RAIZ, 2013). Sobre o estagnação da atividade dramática desse momento, a autora Consuelo de Castro afirma que “a dramaturgia desapareceu por causa da ‘sem-vergonhice’ dos dramaturgos, que ‘fizeram o jogo da Globo’ e que, com exceções, adaptaram novelas para o teatro” (SÁ, 1997, p. 53).

Conforme Nicolette (2005), com a gradual abertura política no final da década de 1970, muitos textos até então censurados no período da ditadura foram liberados, o que teria proporcionado uma maior liberdade de expressão teatral. Ela afirma também que a metáfora verbal utilizada nos anos de repressão foi substituída pela metáfora visual sem nenhum sentido político ou social aparente e acrescenta:

Ocorre que independente deste ou daquele princípio estético, tudo era criado a partir das ideias do encenador, até mesmo o texto. Na opção por um texto já existente, este apenas servia de base para a montagem, pois o diretor apropriava-se dele como julgasse mais conveniente: cortando, adaptando, fazendo acréscimos, conjugando-o com outros textos, teatrais ou não. Muitos encenadores também se encarregavam da dramaturgia. (NICOLETE, 2005, p. 14-15)

Entre os encenadores que se tornaram expoentes desse período destacam-se Gerald Thomas, Antunes Filho, Ulysses Cruz, José Possi Neto, Roberto Lage, Gabriel Vilella e Cacá Rosset.

No entanto, Bosco Brasil acreditava na força da dramaturgia nacional e defendeu com muito empenho a transformação do discurso que preconizava o encenador como senhor da criação dramática e, por conta disso, o autor engajou-se na luta pela renovação da dramaturgia (NÉSPOLI, 2008). Apesar da dificuldade de estabelecer um diálogo no palco com a sua geração, o dramaturgo afirma ter sido de extrema importância poder assistir a

grandes textos encenados como *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca dirigido por Gabriel Vilela, e *Leonce e Lena*, do alemão George Büchner, dirigido por William Pereira entre outros. Bosco sinaliza também que aprendeu muito com a era dos encenadores e diz não acreditar nessa época como a “morte da dramaturgia”, mas como uma passagem, um momento de preparação para uma nova geração consistente de dramaturgos com um espectro de temas amplo e instigante (NÉSPOLI, 2008). Essa nova geração ficou conhecida a partir do movimento de renovação da dramaturgia surgido no começo da década de 1990, período em que a valorização do texto e do trabalho do ator em contínuo processo de diálogo com a imagem era uma constante que foi defendida por diretores como Gabriel Vilela, Moacyr Góes, Bia Lessa e William Pereira.

Houve também uma retomada do interesse pela montagem dos textos clássicos de autores como Sófocles, Shakespeare, Goethe, Calderón de La Barca, Pirandello e Strindberg. O teatro brasileiro deu especial atenção ao texto e, muito embora se afirmasse nessa época que o texto brasileiro não existia, de acordo com Consuelo de Castro, o retorno aos clássicos geraria um fluxo de rejuvenescimento teatral, incluindo aí a dramaturgia (SÁ, 1997, p. 53).

Surge nessa efervescência criativa da década de 1990 uma geração de autores que vinham escrevendo de maneira mais continuada desde a década precedente, como Luís Alberto de Abreu (*O Livro de Jó*, 1995), Fernando Bonassi (*Preso entre ferragens*, 1990), Mario Bortolotto (*Leila Baby*, 1996 e *Medusa de rayban*, 1997), Samir Yazbek (*Antes do fim*, 1998 e *O fingidor*, 1999), Pedro Vicente (*Banheiro*, 1994 e *PromisQuidade*, 1998), Dionísio Neto (*Opus profundum*, 1996; *Perpétua* e *Desembestai*, 1997), Bosco Brasil (*Budro* e *Atos e omissões*, 1994; *O acidente*, 1995; *Os coveiros*, 1998) e Aimar Labaki (*Tudo de novo no front*, 1992 e *Vermouth*, 1998) entre outros.⁷

1.3 A poética do manipulador de afetos⁸

Na dramaturgia de Bosco Brasil perpassa uma temática central que é a preponderância de um discurso sobre a urbanidade. Nesse sentido, o crítico Nelson de Sá afirma, na crítica sobre a nova dramaturgia surgida nos anos 1990, que

⁷ Cf.: SALOMÃO, 2008, p. 90.

⁸ Segundo o autor Bosco Brasil, a dramaturgia é uma manipulação de afetos (BRASIL, 2009).

Bosco traz a coisa urbana. É uma reflexão em relação à cidade, ao urbano. Ele vai fundo em algumas feridas, que eu não sei se as pessoas querem comungar, mas que sempre têm um resultado forte, no teatro. [...] Uma das referências mais constantes da nova dramaturgia, confirmada em *Bosco Brasil*, é certamente a temática urbana e, com ela a violência. Desde uma primeira peça experimental, ainda no Espaço Off, ainda nos anos [19]80, o que interessa ao autor é a temática urbana. Diz Bosco que não consegue se ver em outro meio que não a cidade grande, e não consegue escapar da violência da cidade. “Sempre foi uma obsessão minha, não sei por quê. Talvez tenha a ver um pouco com o fato de eu ter estudado num colégio do centro da cidade. A impressão que se tinha era que a violência era maior no centro. Hoje acontece o inverso”. (SÁ, 1997, p. 379)

No entanto, em sua escrita dramática há a presença de outros temas como a incomunicabilidade humana, a ética e o poder, a relação opressor/oprimido, a solidão, a violência, o preconceito e as diferenças sociais, temas do cotidiano e da realidade que muitas vezes são desvelados através de situações e diálogos triviais, porém com uma grande dimensão poética. A estética dramática do autor é de uma concisão impressionante. Uma das características principais da sua criação é que *Bosco Brasil* geralmente escreve textos curtos, peças em um ato repletas de diálogos elaborados em que utiliza recursos como a metalinguagem e a intertextualidade, uso de epígrafes e citações.

Se existe um traço comum, um elemento que está no cerne da abordagem temática da construção dramática de *Bosco Brasil*, esse traço é a alteridade, ou seja, a ideia de que é no primeiro encontro, na troca de olhares, no face a face ontológico da relação entre dois seres humanos que já se constrói uma relação do tipo Eu-Tu (BUBER, 2004). O autor afirma ter sido influenciado pelo filósofo austríaco Martin Buber. O tradutor do livro *Eu-Tu*, Newton Aquilles Von Zuben nos apresenta a definição do conceito Eu-tu de Buber:

O ser humano é um ser de relações, originalmente interligado, existencialmente conectado ao outro, a natureza e aos demais seres. Por meio dessas relações, o ser humano torna-se pessoa e aprende a ser social. É através de palavras-princípio que homens e mulheres enquanto seres-em-relação constroem seus modos de existir. A relação EU-TU fundamenta o mundo da relação pessoal, do encontro humano de dois seres, enquanto realidade pessoal e dimensão existencial. Dá-se em um movimento recíproco de aceitação e confirmação. Sendo através dessa relação que ambos acolhem o mundo como celeiro da alteridade. A palavra-princípio EU refere-se a uma pessoa que se encontra com o TU – o (a) outro (a), os objetos, a natureza ou mesmo Deus, o TU eterno de maneira sempre pessoal. (BUBER, 2004, Introdução, XL a LXXVIII)

O encontro com o outro, a busca e a descoberta do que somos – a partir das projeções que fazemos sobre o outro e das projeções do outro sobre nós – geram um processo de ajustamento dinâmico que altera a percepção de identidades e está em constante

transformação dialética. A temática do encontro, conforme podemos perceber, é recorrente na dramaturgia de Bosco Brasil.

A construção das personagens na dramaturgia do autor é geralmente pautada pela busca constante dos mesmos por reconhecimento e pela procura de suas próprias identidades numa relação direta com a alteridade. Os personagens travam um embate através do encontro por meio de aproximações e rejeições, busca e negação contínua entre eles. Nessa tentativa de descoberta os personagens vão se revelando entre si.

A relação do autor com o ritmo – e por extensão com o tempo em sua poética – é construída pelo emprego de pausas, silêncios e tempos nas indicações das rubricas, como afirma o autor em entrevista a Lionel Fischer:

Teatro é ritmo e música. E preenchimento do silêncio. E ausência de silêncio, no caso da longa pausa de John Cage. Além disso, há três importantes indicações de rubricas: relativa ao tempo, que pede reflexão rítmica, ao silêncio, que está explicada em si mesma, e à pausa, que traz a incidência do narrador. (BRASIL, 2009)

A construção das relações intersubjetivas, a busca pelo outro, o registro da solidão e do vazio interior de alguns personagens são recursos utilizados pelo autor e denotam uma influência de Anton Tchecov. Já o seu trabalho cuidadoso com as rubricas e a relação com o tempo é resultado da inspiração na obra de Henrik Ibsen.⁹ Conforme o autor, sua dramaturgia é “pendular”. A arquitetura de sua curva dramática é sempre sutil, repleta de espaços vazios e breques nos diálogos. Há uma base realista, mas como em seu processo de trabalho ele dá muito valor à experimentação, ele cria essas brechas por onde podem penetrar os elementos líricos e épicos num processo de ruptura com a forma dramática tradicional e que nos leva a afirmar a existência da hibridização dos gêneros em sua dramaturgia.

Com relação à presença de recortes históricos em algumas peças como *Os escombros do príncipe*, *Novas diretrizes* e *O dia do Redentor*, o autor ressalta o seu interesse por tal prática: “O recorte histórico me interessa para falar dos meus iguais, de hoje, e das minhas inquietações que não são de hoje. Essa incursão histórica deu-me liberdade poética, levou-me a uma simplicidade que buscava há muito tempo” (SANTOS, 2003).

Conforme o dramaturgo, as suas principais influências são: Sófocles (497-405 a.C.), August Strindberg (1849-1912), Anton Tchecov (1860-1904), Luigi Pirandello (1867-1936), Alfred Savoir (1883-1934), Eugene O’neill (1888-1953), Bertold Brecht (1898-1956), Samuel

⁹ O autor realizou uma pesquisa sobre as rubricas da obras de Henrik Ibsen. Cf.: entrevista de Ariela Goldmann a Bruno Fracchia (FRACCHIA, 2011, p. 60).

Beckett (1906-1989), Harold Pinter (1930-2008), José Vicente (1945-2007) e Jorge Andrade (1922-1984). No entanto, considera também as influências de Michel de Montaigne (1533-1592), Martin Buber (1878-1965), Joseph Conrad (1857-1924), Henry James (1843-1916), Jorge Luis Borges (1899-1986), Machado de Assis (1839-1908), Constantin Kaváfis (1863-1933), João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Cartola (1908-1980). (BRASIL, 2002, p. 56-57).

Um dos mais produtivos autores da dramaturgia contemporânea, Bosco Brasil já escreveu mais de 40 textos entre peças teatrais, roteiros cinematográficos e telenovelas.¹⁰ Dentre eles estão as peças teatrais: *O Final das contas* (1982), *Quatro contrapontos para 2 atores* (1982), *Esquina dos otários* (1982/1983), a trilogia *Tango, Bolero e Samba Canção* (escrita nos anos 80), *Uma noite para o pescador* (1983), *A Outra Maria* (1984), *Jornal das Sombras* (também de 1984, é uma junção de outros dois textos: *A Hora Marcada* e *O homem do saco*), *Como bandeiras* (1987), *Os escombros do príncipe* (1987), *Budro* (1991), *Morto não assina* (1993), *Atos & omissões* (1994), *Qualquer um de nós* (1995), *Quase sempre* (1996), *O acidente* (1994-1996), *Os coveiros* (1998), *Cheiro de chuva* (2000), *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001), *Blitz* (2002), *O dia do Redentor* (2003), *Escola de Ingênuos* (2003), *Cem gramas de dentes* (2005), *Corações encaixotados* (2006), *Diário de um louco* – adaptação do conto de Nikolai Gogol (2007) e *Longe da vista chinesa* (2008/2009), *O Espião que nós amamos* (2012) e *Radiofonias brasileiras* (2015).¹¹

A criação dramática de Bosco Brasil pode ser dividida em três fases, de acordo com o crítico Wellington Junior: a primeira fase inicia-se com *Budro* (1991) trazendo na estética a tensão da realidade cotidiana e social do período histórico numa estrutura de inação; a segunda inicia-se com *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001), momento em que Brasil se preocupa em expressar o significado poético da ação; e, por último, uma terceira fase iniciada a partir de *Corações Encaixotados* (2006) quando se figura uma estética onde há uma aproximação urbana e popular (WELLINGTON JÚNIOR, 2010).

No entanto, discordamos dessa divisão, pois a crítica só considera a produção dos textos do autor a partir da evidência da obra que o projetou no cenário teatral, havendo, porém, muitas outras obras anteriores a esse período que consideramos essenciais para uma

¹⁰ Cf.: BRASIL, 2009. É importante destacar que nesse estudo damos ênfase à análise da obra dramática do autor.

¹¹ A peça inédita *O espião que nós amamos* (2012) é uma parceria de Bosco Brasil com Diego Molina. Houve um projeto de montagem que não chegou a ser executado. Registramos que além da referida peça também não tivemos acesso à leitura dos seguintes textos: *O final das contas*; *Esquina dos otários*; *Tango, Bolero e Samba Canção*; *Uma noite para o pescador*, *A outra Maria*, *Como bandeiras*, *Os escombros do príncipe*, *Morto não assina*, *Escola de ingênuos* e *Radiofonias brasileiras*.

melhor compreensão de sua poética. Por isso, incluímos aqui essas obras na classificação das fases do trabalho de Bosco Brasil também com o objetivo de favorecer a presente análise no estudo de alguns aspectos da origem da criação da peça *Novas diretrizes*.

Nesse sentido, fizemos a nossa própria estruturação das fases de sua dramaturgia da seguinte maneira: a primeira fase inicia-se com *Quatro contrapontos para dois atores* (1982), que é um dos primeiros textos do autor, o qual consideramos um estudo, uma espécie de esboço de peça teatral e termina com a peça *Os escombros do príncipe* (1987).

Nessa fase, evidencia-se um trabalho de experimentação em que há a preponderância de peças curtas com poucos personagens, diálogos enxutos, unidade espacial e temporal, simplificação dos recursos cênicos e enfoque psicológico das personagens. As temáticas recorrentes são a metalinguagem, a relação realidade/ficção, a violência urbana, as relações de poder, o encontro, e, já no final da fase com a peça *Os escombros do príncipe*, o autor traz inovações em sua escrita, pois introduz o recorte histórico e expande o emprego da intertextualidade. Outras peças que integram esta fase: *Esquina dos otários*, *Uma noite para o pescador*, *A outra Maria*, *Jornal das sombras*, *A hora marcada*, *O homem do saco*, *Como bandeiras*, *Trilogia tango, bolero e samba canção*, *Os escombros do príncipe*.

A segunda fase começa com *Budro* (1991), peça em que o autor reafirma a temática da violência urbana e do encontro como centrais em sua dramaturgia e começa a explorar com mais vigor o emprego dos gêneros épico e lírico em suas criações, indo até a escrita de *Cheiro de chuva* (2000). As peças que compõem esta fase além das já citadas são: *Morto não assina*, *Atos e omissões*, *Qualquer um de nós*, *Quase sempre*, *O acidente* e *Os coveiros*. Essa fase se caracteriza pela presença de peças em um ato e de quadros sucessivos. Em sua maioria, apresenta unidade espacial e temporal, embora algumas apresentem pluralidade de espaço e tempo, simplificação dos recursos cênicos, enfoque nos aspectos social e psicológico das personagens. Além disso, a maioria das peças tem poucos personagens. O autor desenvolve nessa fase a temática do encontro que havia iniciado na primeira. Nesse conjunto de peças, ele cria personagens que estão em busca de suas próprias identidades e, como estratégia, o autor insere a rememoração das personagens com a construção de narrativas épicas, a recorrência das temáticas da violência, intertextualidade, solidão e também a temática da emigração.

A terceira e última fase começa com a peça *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001) e vai até *Radiofonias brasileiras* (2015). Por ter sido um marco na dramaturgia do autor que o consagrou nacionalmente e pelo primor criativo da carpintaria dramática, *Novas diretrizes* é um drama que se situa nos limites do realismo, elaborado nas suas fissuras pela técnica e desenvolvimento de recursos épicos e líricos numa estrutura dramática fabular que utiliza

recortes históricos precisos e importantes da história de nosso país, associando-os ao uso da metáfora teatral (*theatrum mundi* – o mundo como teatro).

A peça estrutura-se numa rede complexa de significados expostos numa configuração precisa e concisa com personagens bem definidos num processo de construção em mão dupla do outro através do eu. Como nosso estudo se delimita à obra *Novas diretrizes em tempos de paz* não iremos nos aprofundar na terceira fase, apesar de discorrermos sobre a produção posterior à referida peça. No entanto, vale registrar que avaliamos nessa fase apenas a peça *Blitz* com o intuito de pontuarmos o desenvolvimento estético da poética do autor, já que ela precede *Diretrizes*. Portanto os traços dominantes que descreveremos a seguir dizem respeito apenas a essas duas peças.

Nota-se que, no início dessa fase, o autor continua a escrever peças curtas em um ato, com poucos personagens (dois por peça), presença do recorte histórico, enfoque social e psicológico dos personagens, simplificação dos recursos cênicos, unidade temporal e espacial. Seguem outras peças que fazem parte desta fase: *O dia do Redentor*, *Escola de ingênuos*, *Cem gramas de dentes*, *Corações encaixotados*, *Diário de um louco*, *Longe da vista chinesa* e *O espião que nós amamos*.

Conforme o autor, os textos mais significativos de sua dramaturgia são *Budro* (1991), *O acidente* (1994-1996), *Atos e omissões* (1994), *Cheiro de chuva* (2000), *Novas diretrizes* (2001), *Blitz* (2002), *Cem gramas de dentes* (2005), *Longe da vista chinesa* (2008-2009).

1.3.1 Bosco Brasil no Teatro

Abordaremos neste item a descrição de parte das obras dramáticas do autor durante o período compreendido entre o início dos anos 1980 – quando o dramaturgo começa a escrever para o teatro – até o momento presente. Enfatizamos a primeira e segunda fases, incluindo também a segunda peça da terceira fase: a peça *Blitz*, escrita logo depois de *Novas diretrizes*.

A primeira peça de Bosco Brasil a repercutir numa crítica foi *Jornal das sombras* (1984). Encenada em São Paulo no Teatro Off, em 1986, a peça é resultado da fusão de dois textos escritos anteriormente: *A hora marcada* e *O homem do saco*.

O primeiro texto da primeira fase foi *A hora marcada*, tragédia em um ato ambientada em uma barbearia composta por dois personagens masculinos: um barbeiro e o seu respectivo cliente que desenvolvem uma conversa sobre o procedimento de negar ajuda à quem lhe pede auxílio como estratégia para assegurar a própria sobrevivência. O diálogo aprofunda-se de tal

modo que chega a adquirir um viés paranoico a ponto dos dois personagens concluírem, de maneira surpreendentemente trágica, que o barbeiro deveria matar o cliente, pois não se deve ajudar à quem lhe pede auxílio. O discurso presente no texto faz, pois, uma crítica às consequências da violência urbana.

Já o segundo texto, *O homem do saco*, constitui um drama que conta a história de Jacy, Jussara e Jandyra, três irmãs supostamente normais que moram juntas e compartilham o mesmo dilema: a solidão. Elas decidem contratar os serviços de uma agência de matrimônios. Por conseguinte, passam a falar por telefone com um pretendente que liga sempre no mesmo horário. Certo dia recebem a visita imprevista de Benevides Mourão, um assaltante que finge ser vendedor de enciclopédias. Elas creem ser ele o tal pretendente. Ele se surpreende pela hospitalidade com que foi recebido e por conta disso decide entrar no jogo da dissimulação ao tentar se passar pelo tal pretendente. A partir desse momento as irmãs deixam ele bem à vontade. Tudo parecia normal até o momento em que as irmãs oferecem a Benevides um licor.¹²

Vale ressaltar que o autor já possuía uma criação dramaturgica anterior às peças acima citadas. Em 1982 o dramaturgo escreveu as seguintes peças: *O final das contas*, *Quatro contrapontos para dois atores* e *Esquina dos otários*. A primeira foi encenada em São Paulo no mesmo ano, porém não tivemos acesso a maiores informações sobre o enredo e sobre a montagem. A segunda, *Quatro contrapontos para dois atores* é uma peça em um ato com influência explícita do Teatro do Absurdo e que lembra a estética do dramaturgo Fernando Arrabal.

Quatro contrapontos para dois atores reflete a experiência acumulada durante os três anos que o autor estudou Sociologia e já apresenta indícios da relação do autor com o jogo metalinguístico, pois a construção dramática reflete sobre a representação social elegendo como personagens dois atores num processo de representação teatral, numa zona limítrofe entre o sonho e a vigília, entre a ficção e a realidade.

Segundo Diniz Júnior (1982), a estrutura da peça *Quatro contrapontos para dois atores* é constituída por uma situação de representação em que há um presente congelado sem perspectivas de futuro. São quatro cenas sem progressão dramática que expõem as relações de poder entre os personagens, abordando temas como violência, incomunicabilidade e opressão. A ação é desprovida de conflito. O texto apresenta “um painel reflexivo sobre a fragmentação do ser humano exposto à falência das promessas do capitalismo e simultaneamente sobre o

¹² Ambas as peças, escritas na década de 1980, foram editadas em 1992 pela Bertrand Brasil na coleção coordenada por Antônio Mercado.

próprio discurso desse ser, num enunciado crítico de suas formas de representação” (DINIZ JÚNIOR, 1982, p. 1).

Esquina dos otários (1992a) é um drama escrito em 1982 composto por seis cenas que abordam a história de Eleutéria, uma senhora idosa que mora há muitos anos num edifício de propriedade de Antoninho. O prédio localiza-se na Esquina dos Otários que foi a maior casa de tangos da cidade. A peça é uma mistura de ilusão e realidade, onde o real interesse de Antoninho é despejar Eleutéria para demolir o imóvel e construir algo novo. Ele acaba por se deixar envolver no mundo fantasioso dela em meio ao tango e a magia. Há dois personagens masculinos e dois femininos.

Na peça com apenas um ato, *Uma noite para o pescador* (1992b), escrita em 1983, uma senhora idosa acometida de possíveis transtornos mentais planeja vingar a morte da irmã. Ela acredita que seu vizinho é o assassino e acaba por envolvê-lo numa história sem nexos, e por fim ela só o faz esperar pela morte. A peça é um drama, uma típica história de pescador inspirada nas histórias da tradição oral brasileira, e na qual não é possível saber se é verdade ou mentira o que foi narrado.

O último texto da primeira fase foi *Os escombros do príncipe* (1987)¹³. A peça escrita em 1987 narra as aventuras dos artistas mambembes Capitão Penna, Andrea e Polia quando o avião em que viajavam cai em uma das ilhas da região de Ilha Bela (cidade do litoral paulista), habitada por três mulheres (Otília, Eglantina e Cornélia) e uma espécie de capataz, J. Bagre, personagem de inteligência limitada, que, por devoção a seu falecido patrão, obedece cegamente sua patroa, Otília, a grande vilã. Os artistas aventureiros são recepcionados pelo trio de mulheres. Eles tentam agradá-las ao anunciar uma futura apresentação teatral, porém a vilã Otília seduz os aviadores oferecendo alimentos com efeitos hipnóticos (feito da carne dos mortos dos navios naufragados). Andrea, enfeitiçado, é enviado ao fundo do mar para encontrar tesouros. Somente Polia, uma judia que não domina o português e possui dons premonitórios presente o mal que pode advir (ela vê o fantasma do primo-esposo de dona Otília rondando a casa). Para impedi-la de estragar seus planos, Otília manda o capataz arrancar a língua da moça e prepara uma armadilha para Andrea que morre afogado após recuperar tesouros para a vilã. Polia encontra Penna e Eglantina já nos preparativos para decolar para a Amazônia, mas o avião não tem combustível. Jonas, um velho solitário, proprietário da única embarcação que consegue atracar na ilha, disponibiliza a gasolina. Em seguida numa disputa pelo tesouro resgatado, Jonas é assassinado por J. Bagre

¹³ Pela impossibilidade de acesso ao texto, as informações aqui registradas são baseadas no trabalho de Bruno Fracchia (2011).

que, por sua vez, é morto por Cornélia. O avião decola sobrevoando a plateia com Penna, Polia e Eglantina em busca de uma vida nova bem longe daquela ilha. Trata-se de um lugar assombrado, onde fantasmas aparecem, uma estranha máquina funciona sem parar, quitutes são preparados com carne humana, os ventos alísios são controlados por uma mulher e inúmeras embarcações naufragam misteriosamente (entre elas o navio “Príncipe das Astúrias”, embarcação que dá título ao texto) (FRACCHIA, 2011, p. 21). Registre-se que este foi o principal recorte histórico escolhido pelo autor para a construção do texto.¹⁴

Segundo Fracchia (2011), a peça é dividida em 35 cenas. A estrutura dramática do texto é peculiar ao de uma radionovela. A história se passa no início do século XX, antes da Segunda Guerra Mundial: o autor faz menções à Paris, à São Paulo, à Revolução Constitucionalista e à Primeira Guerra Mundial. Não foi encontrada notícia de nenhuma encenação produzida. Com relação à presença da imagem do navio, observamos que na peça *Os escombros do príncipe*, o próprio título refere-se a um navio naufragado naquela ilha. Em *Novas diretrizes*, o navio tem presença relevante, pois foi através desse veículo que o personagem Clausewitz desembarcou no Rio de Janeiro, inclusive o cargueiro exerce uma função importante para impulsionar a progressão dramática por conta da tensão provocada pelos inúmeros apitos a sinalizar a breve partida do mesmo. Em se tratando da recorrência espacial das ilhas, em *Diretrizes* há uma citação do personagem Clausewitz quando informa que o destino final do cargueiro são as Ilhas Falklands.¹⁵

Prosseguimos ressaltando as habilidades de Bosco Brasil também como escritor de romances. Em 1993 é publicado na Coleção Vagalume, pela Editora Ática, o romance *Office-boy em apuros*, que conta as aventuras de Edmundo, mais conhecido por Ed Onda. Ele tem que suportar as perseguições de Plínio, supervisor dos *boys* do escritório. A trama contém situações bem complicadas: Maria Paula e Maria Isabel são irmãs gêmeas. Ed Onda se vê apaixonado por Maria Paula, que ele pensa ser Maria Isabel – namorada de Plínio e paixão

¹⁴ O navio a vapor espanhol *Príncipe das Astúrias* fazia uma rota oriunda da Europa em direção a América do Sul quando naufragou na costa brasileira, em São Paulo na Ilha de São Sebastião, região de Ilha Bela em 06 de março de 1916. O naufrágio foi considerado o segundo maior sinistro ocorrido em todo o mundo (o primeiro foi o Titanic). O transatlântico carregava um grande acervo de objetos e peças de valor histórico do século XIX além de metais preciosos que atraiu mergulhadores amadores e “piratas”. A tragédia vitimou 477 pessoas sendo que 144 sobreviveram, além dos mais de mil clandestinos que vinham amontoados nos porões, entre eles judeus (com seus pertences de valores) e também os refugiados e desertores da Primeira Guerra Mundial. Cf.: <<http://www.principedasasturias.com.br/>>. Acesso em: 01 abr. 2016.

¹⁵ As Ilhas *Falklands*, em inglês, também conhecidas como Ilhas Malvinas, constituem um arquipélago composto por mais de 200 ilhas que está localizado na América do Sul, a cerca de 465 km da Argentina. O local é um território pertencente ao Reino Unido desde o século XIX, quando antes era uma área sob o domínio espanhol. Em 1982, a Argentina reivindicou o território ao Reino Unido, dando início à Guerra das Malvinas que totalizou a baixa de 208 ingleses contra 2000 argentinos. O Reino Unido venceu o confronto e recuperou o arquipélago.

secreta de Eugênio, o filho do patrão. Além disso, ainda há o drama do pai de Ed Onda, abandonado pela mulher e desempregado. Em meio a confusões e aventuras, o autor revela no romance as experiências de vida de um adolescente. O livro aborda temas como crítica social, desigualdade e relacionamentos e temas transversais como ética, trabalho e consumo. Apesar da obra não ser autobiográfica, o próprio escritor afirma ter sido office-boy e escreveu a história “movido pela precária adaptação ao mundo dos adultos” (BRASIL, 1993, p. 6). O romance teve uma segunda edição em 1996 e a tiragem total de 80.000 exemplares.

Retomando a explanação acerca da produção dramatúrgica do autor, prosseguimos com a peça *Budro*, escrita em 1991 e que projetou a carreira de Bosco Brasil. Mister se faz, antes de discorrer sobre o texto, contextualizarmos a situação da conjuntura mundial no final da década de 1980.

Naquele período, o mundo passava por mudanças estruturais com o fim da Guerra Fria que se iniciara logo após o término da Segunda Guerra. O conflito ideológico entre União Soviética e Estados Unidos – que alimentou a bipolaridade socialismo *versus* capitalismo – chegava ao fim. Com a queda do muro de Berlim em 1989, a Alemanha é reunificada em 1990, ano em que se deflagra a Guerra do Golfo (resultado da invasão iraquiana ao Kuwait). No mesmo ano instituiu-se uma nova ordem mundial tendo os EUA como principal potência. O jogo de forças passou das questões político-ideológicas e militares da Guerra Fria para as econômico-tecnológicas da Nova Ordem. No início da década de 1990 o processo de globalização da economia se expandiu.

No Brasil passávamos por um período também de mudanças. Após a abertura política com o movimento pelas eleições diretas em 1984, o país teve a sua primeira votação democrática depois de 21 anos de pleito indireto sob o regime militar (1964-1985). Segundo economistas latino-americanos, a década de 1980 foi uma década perdida por conta da estagnação econômica porque passava o país. Já no início da década de 1990, vivemos uma época de grande recessão que gerou o aumento da desigualdade social e do desemprego. A atitude política do governo de Fernando Collor frustrou as expectativas do povo brasileiro, principalmente da elite que vivia uma intensa insegurança acerca dos rumos da economia brasileira.

Outrossim, as situações políticas e econômicas presentes naquele momento influenciaram o processo de elaboração da primeira peça da segunda fase. *Budro* foi escrita a partir de uma “encomenda” da atriz Ariela Goldmann que se inspirou em uma experiência pessoal: a situação que se apresenta na peça remete à época em que a atriz estudava em um colégio da elite paulistana. Essa atriz afirma que ao reencontrar os colegas da época da escola

era comum eles se cumprimentarem pelo sobrenome – um procedimento peculiar das famílias tradicionais e abastadas de São Paulo. Nesses reencontros eles ficavam rememorando acontecimentos comuns do passado (FRACCHIA, 2011, p. 24). Desse modo, Goldmann situa o contexto da conjuntura daquele momento e reitera as razões que a motivaram a “encomendar” a peça ao autor:

O que nos chamava a atenção nesta época é que, pela falta de perspectivas (inflação alta, a sensação do Brasil estar apartado do mundo e outras mazelas da época) havia uma vontade da minha geração ou de ir embora do Brasil, morar fora em busca de perspectivas e, de um outro lado, eu observava que as pessoas que tinham as condições financeiras para viver melhor, a cada encontro (e aí se encontrava um comportamento desse grupo de alunos com os quais convivi por um período de três anos) acabavam se voltando para lembranças de seriados antigos. Era como se o presente não tivesse mais interesse. Então a "encomenda" e "*Budro*" nasce exatamente do confronto entre essas duas visões da mesma geração. (GOLDMANN, 2016)

Esse relato aliado ao clima histórico de indeterminação e incerteza então reinante reverberou na caracterização dos personagens de *Budro*: “herdeiros da direção dos rumos de uma nação quase sem rumos” (BRASIL apud FREITAS, 2005, p. 28), integrantes de uma sociedade de consumo, afeitos ao vazio existencial de uma classe média e de uma elite que cresceu vendo televisão no período da ditadura e começou a fase adulta no período da redemocratização do país.

Botelinho e Bastos recebem no apartamento deles, Molinari com o seu novo namorado, Zé Antônio, que não faz parte do grupo. Botelinho, Bastos e Molinari nutrem uma amizade que eles mantêm desde a época da escola, de onde adquiriram o costume de se denominarem pelos respectivos sobrenomes. Na primeira noite de uma sequência de seis sábados em que os dois casais se encontram no mesmo local, eles aguardam o telefonema de *Budro* – grande amigo que após tentativa frustrada de suicídio conhece uma alemã e decide ir morar na Itália – mas nunca entra em contato. A cada noite de sábado surgem novas revelações das histórias, fragilidades e incertezas da vida de cada personagem.

A peça é composta de seis quadros, sem encadeamento causal, que expressam de modo realista o cotidiano de dois casais progressistas pequenos-burgueses de São Paulo que vivem sem muitas perspectivas, restando-lhes apenas se reunirem para conversar sobre as fragilidades e inseguranças de cada um. Conforme o autor, a peça trata da convivência diária, das relações cotidianas onde tudo parece igual, mas não é. Além dos dramas pessoais de cada personagem, há o desejo escamoteado de encontrar suas identidades (FOLHA DE S. PAULO, 1994).

A peça *Atos e omissões* (1994) é considerada, em rubrica do próprio autor, como um “drama ridículo ou uma comédia de ameaças com 26 cenas e um intermezzo (ou intermúndio)” (BRASIL, 1994, p. 1). A ação acontece durante quatro dias do ano de 1993 em um apartamento de dois quartos de um conjunto habitacional da zona leste, na periferia da cidade de São Paulo. A trama apresenta cenas de uma família brasileira de classe-média baixa que, em tempos de recessão, passa por difíceis e tensas relações familiares e pela desilusão de uma juventude que convive diariamente com a violência urbana, o medo, a insegurança, o racismo e a morte.

Luís Daniel, filho mais velho de Élide (dona de casa) e de Hersílio (ex-proprietário de funilaria), retorna de uma frustrada tentativa de emigração na Europa, quando soube que o pai foi esfaqueado e está prestes a morrer. Certo dia, Hersílio pede a ajuda do desempregado Zupo para transportar uma caixa de um esconderijo até o apartamento dele. Zupo descobre que Hersílio roubou uma carga de sapatos de um caminhão cujo motorista foi assassinado. Zupo esfaqueia Hersílio e foge sem deixar vestígios que possam incriminá-lo. Diante das dificuldades de relacionamento com o pai e da dor pela perda do seu irmão mais novo, Luís Eduardo (que morrera há cinco anos), Luís Daniel precisa lidar com a esposa Letícia (filha de brasileiro com uma venezuelana. Iraquiana naturalizada brasileira e que tem dificuldades em falar português) e também com Sônia, sua prima que o ama e que é amada por seu amigo Petrônio, um médico negro que convive com as piadas racistas constantes de Hersílio.

Segundo o crítico teatral, Nelson de Sá (1997), em determinado momento da peça Luís Daniel e Petrônio contabilizam os conhecidos da mesma geração que foram mortos. Uma

geração ainda jovem, mas deteriorada e perdida, a exemplo da arquitetura e da vida no conjunto habitacional da zona leste onde ambos cresceram. O diálogo que reflete bem um certo companheirismo de esquina, mas em estágio decadente, quase moribundo, consegue ser afinal engraçado, ainda que rindo da própria miséria. (SÁ, 1997, p. 316)

O crítico ressalta ainda a importância da peça como elemento que espelhava temas atuais para a época:

[...] *Atos e Omissões*, de Bosco Brasil, [...] é um espelho mais definido do que se passa com as pessoas, hoje. Está longe ainda da chamada carpintaria dos seus antecessores, sejam imediatos como Plínio Marcos ou mais distantes como os clássicos citados, mas é o bastante para levar ao palco a linguagem e os temas do presente. Em *Atos e Omissões* [...] sobem ao palco a banalização da violência na metrópole, a desilusão dos (já não tão) jovens com os seus sonhos de amor e arte, o racismo, a morte. *Atos e omissões*, no recém-criado Teatro de Câmera, é uma

comédia realista, mas de um realismo cru, de carne crua, como diz o diretor Stephen Daldry ao descrever o teatro destes anos [19]90. (SÁ, 1997, p. 315)

Qualquer um de nós (1995) é uma peça dividida em oito quadros que se alternam entre os anos de 1985 e 1995. Aborda os encontros e desencontros de um triângulo amoroso formado por João Alexandre, Anamaria e Laura. No período da faculdade eles eram ligados um ao outro como os três mosqueteiros. Os dois primeiros eram namorados. Certo dia, ao chegar ao seu apartamento, Anamaria flagra o companheiro traindo-a com a melhor amiga, Laura. Rompe-se a relação entre o trio quando Anamaria expulsa o casal de sua casa. Dez anos depois, Laura, casada com João Alexandre e recém-empregada como operadora de turismo, identifica o nome da amiga num ticket de passagem e decide então procurá-la. Com o reencontro eles rememoram suas vivências e a situação serve também para reacender a paixão entre o primeiro casal, que volta a viver junto com o consentimento de Laura. O autor Bosco Brasil dirigiu uma encenação dessa peça em 1996, no Teatro de Câmara, em São Paulo (BRASIL, 2002, p. 57).

Já a peça *Quase sempre* (1996) é, de acordo com o autor, uma quase tragicomédia dividida em nove quadros que narra a trajetória de duas amigas que vieram de uma cidade do interior de Minas Gerais e que moram em São Paulo. Montserrat e Lucila decidem matar o tédio do cotidiano rotineiro adquirindo um “programa de emagrecimento” que garante excelentes resultados através do uso de laxantes e um “intenso trabalho de esforço espiritual”. A presença constante de Horácio, o suposto vendedor do programa, começa a abalar os laços entre elas. A trama serve como plataforma para a exploração de um jogo teatral que pretende, em conexão com o público, elaborar novas perspectivas sobre a realidade urbana. São imigrantes na árdua tentativa de conseguir vencer na cidade grande; são personagens cômicos postos em uma tragédia. O autor utiliza-se de um jogo poético mordaz para refletir sobre o sentimento de solidão e sobre a capacidade do homem contemporâneo de se adequar ao seu tempo e ao espaço que ocupa.

No drama lírico *O acidente*, escrito entre junho de 1994 a meados de maio de 1996, Mário e Mirian são funcionários de uma empresa de seguros que vivem ensimesmados em um cotidiano padronizado e moldado pela rotina. Acidentalmente, na fracassada festa de aniversário de Mário, só Mirian aparece. Nessa noite, encurralados nessa paixão latente, os dois se revelam e descobrem suas verdadeiras identidades. Presos num pequeno apartamento, tudo vai se descortinando e suas vidas ganhando forma (BRASIL, 2002, p. 57).

Mirian e Mário se esforçam para manter uma conversa, mas em muitos momentos o que se percebe é que eles não interagem, não há diálogo, cada um diz algo que não se conecta com a fala do outro. Paulatinamente, no decorrer da ação, a busca entre os dois se efetiva, se estabelece, gera identidade, ocorre uma aproximação e um encontro. Essa empatia promove uma abertura que dá a Mirian a segurança necessária para transformar o discurso que era da ordem do não dito em um discurso explícito.

Brasil afirma que há pontos de convergência entre *O acidente* e *Novas diretrizes em tempos de paz* no que concerne à construção do drama nos limites do realismo, no trabalho de carpintaria dramática desenvolvido nas suas fissuras e o processo de construção do outro através do eu – uma referência ao filósofo austríaco e judeu Martin Buber (DUBRA, 2004).

Os coveiros (1996), é uma comédia em um ato cuja ação se passa em São Paulo no final dos anos 1950. Abelardo é um coveiro malandro que se aproveita da fé e do desespero dos romeiros para criar um lucrativo negócio. Ele geralmente aplica os golpes num cemitério esquecido da periferia, à frente de um sepulcro conhecido como o "túmulo da Santinha". O conflito se estabelece quando Berilo, o novo superintendente do cemitério, chega para cumprir a nova portaria do prefeito que determina a extinção dos jazigos perpétuos. Retroativo, o decreto estipula que os restos mortais mais antigos deverão ser retirados primeiro. Começa, então, um divertido embate entre os personagens, em que Abelardo tenta persuadir Berilo a não destruir a sua fonte de ganhos extras. Insatisfeito por não levar nenhuma vantagem, o servidor público resolve destruir o túmulo. Pressionado, Abelardo consente em dividir os lucros de seu negócio, caso aquele mantenha o túmulo intacto.

O texto foi escrito em 1996 inspirado na cena dos coveiros presente no quinto ato de *Hamlet*. Segundo Jairo Mattos, um dos atores da peça, este é o momento em que se discute logo após o suicídio de Ofélia, se ela tem ou não o direito de ser sepultada em um cemitério católico, local considerado um campo sagrado. Como a família dela é amiga da Realeza, cuja influência sobre a Igreja Católica é patente, Ofélia é enterrada no referido cemitério (MELLO, 2007, p. 15). O tema central da obra é justamente a corrupção causada pelo poder.

Veremos como o autor se apropria de um fragmento da cena dos coveiros em *Hamlet* de Shakespeare, tanto em *Os coveiros* quanto em *Novas diretrizes em tempos de paz*. Eis a réplica do segundo coveiro em *Hamlet*: “Mas isso tá na lei?” (SHAKESPEARE, 2007, p. 118). Na peça *Os coveiros*, há um trecho da fala do superintendente que adverte sobre os atos desonestos de Abelardo: “O que, o senhor bem sabe, é completamente contra o regulamento. É claro que podemos negociar. Ninguém quer um desses eternos inquéritos administrativos aqui” (BRASIL, 1996, p.61). Já em *Novas diretrizes*, quando Segismundo afirma a

Clausewitz que este só ficará no país, caso consiga fazê-lo chorar, o polonês indaga: “Isto está no regulamento?” (BRASIL, 2001)¹⁶

Cheiro de chuva (2000), a última peça da segunda fase é um drama romântico. Aborda a história de amor de um homem que se matricula num curso de dança com a esposa na tentativa de aprender a dançar para a festa das bodas de prata do casal. Durante um ano, aluno e professora criam a coreografia e, nesse encontro na dança, se apaixonam. No entanto, o amor é reprimido. Eles tentam a todo momento não revelar o sentimento que um tem pelo outro. A ação se passa no último dia de aula e a trama evolui em dois planos que aparecem intercalados: um da realidade, em que os dois conversam sobre banalidades, e outro da fantasia, no qual eles falam para as imagens no espelho revelando seus sentimentos e dados de suas vidas. O autor revela que a ideia surgiu quando ele próprio se matriculou em um curso de dança: “Queria mostrar essas paixões inconfessadas e pensei no casal que se toca, mas não se comunica” (MELLO, 2007, p. 15). Sobre o texto, o crítico Lionel Fischer comenta:

A peça fala muito das oscilações do tempo, com especial destaque para a chuva. Mas é claro que o autor não está interessado em considerações de natureza meteorológica, e sim, em valer-se da chuva como catalisador de múltiplos sentimentos. [...] E quando o tema recai na dança, esta não é explorada como óbvia possibilidade de, a partir de um contato físico tão próximo, surgir uma atração entre os que dançam, mas como algo capaz de sempre conter a possibilidade de um passo futuro, não previsto e jamais ensaiado. [...] Outra singularidade deste ótimo texto é sua estrutura narrativa, pois só raramente os personagens conversam de forma direta, em especial quando falam de si mesmos. Nestes momentos, é como se monologassem, como se apenas pensassem em voz alta, como se fosse impossível abrir inteiramente o coração para o outro. (FISCHER, 2008)

Cheiro de chuva foi uma preparação para *Novas diretrizes*, que é considerada um marco na carreira profissional do autor. Em *Cheiro de Chuva* estão contidas muitas inferências, muitas estratégias discursivas que o autor utiliza como: a ordem do não dito; o discurso velado; o uso da linguagem metafórica; a oscilação entre a fantasia e a realidade, em que o discurso no plano da fantasia que está na ordem do não dito é um discurso real no sentido de que é o verdadeiro, ou seja, constitui a expressão do pensamento das personagens sem disfarces, sem fingimentos. Como expressão da pulsão de ambos, o desejo é exposto e explicitado sem intermediação, sem temores, sem máscaras, ao passo que o discurso elaborado no plano da realidade soa falso, mecânico, típico discurso estabelecido pelas regras sociais, repleto de senões e reticências, de desvios, de repressões que gera opressão.

¹⁶ Cf. Anexo B: Cena 3, réplica 124.

No drama *Blitz* (2002), o policial militar Cabo Rosinha é acusado de ter matado um menino em uma blitz realizada dentro de uma escola pública. Heloísa, sua esposa, resolve abandonar o marido. Apesar das tentativas dele de provar sua inocência, Heloísa já não o reconhece e prefere acreditar no que está escrito nos jornais. Entre silêncios amargos e as tentativas de argumentação do policial, num ritmo acelerado, o casal vai revelando seus segredos e medos. A peça aborda temas recorrentes no mundo contemporâneo como a violência e o medo e é considerada a segunda peça da terceira fase.

Em 2002, aconteceu a *Mostra de Dramaturgia Contemporânea*, idealizada por Renato Borghi e com a curadoria de Fernando Bonassi, entre 30 de maio e 30 de junho no Teatro Popular do Sesi, em São Paulo, quando foram reunidos 15 espetáculos inéditos dos mais importantes dramaturgos brasileiros contemporâneos. *Blitz* foi escrita especialmente para a referida mostra e teve montagem dirigida por Ariela Goldmann.

O dia do Redentor (2003) é uma peça que o autor denomina de fantasia teatral sobre os operários que trabalharam na construção do Cristo Redentor, um dos principais cartões-postais do Rio de Janeiro erigido entre 1926 e 1931. A dramaturgia apresenta o cotidiano dos trabalhadores e expõe a obstinação de gente simples em levar o sonho adiante a qualquer custo sem ligação com religião ou ideologia, mas motivados pela paixão de ver pronta a construção que exigiu deles imenso esforço e sacrifício.¹⁷

A ação da trama ocorre durante os dez dias em que o Brasil foi comandado por uma junta militar, logo após a deposição do recém-eleito presidente Washington Luís, antes da posse de Getúlio Vargas no período em que o Rio de Janeiro era capital do país. A peça é composta por 7 personagens masculinos e teve direção de Ariela Goldmann, cenografia e iluminação de Gianni Ratto.

Em *Cem gramas de dentes* (2005), Bosco Brasil narra a história de Damião, um matador profissional que é cercado pela polícia e exige a presença de um determinado líder da comunidade para negociar sua rendição. Trata-se de Cosme, um rapaz muito respeitado e temido no bairro que, segundo a população do local, matara um homem por perturbar a paz da localidade. Cosme entra no galpão onde o matador atira para manter a polícia distante. Entretanto, depara-se com uma pessoa enigmática e muito diferente da figura acuada que a situação poderia sugerir. Diante da revelação inesperada do matador de que Cosme é a vítima de um serviço encomendado, o líder comunitário “descobre ser a imagem invertida do matador e fica em dúvida de que lado do espelho ele está”. O texto discute a partir do

¹⁷ Um dado histórico interessante sobre o fato diz respeito à inauguração do Cristo Redentor que foi uma aliança entre o presidente Getúlio Vargas e a Igreja Católica.

encontro dos dois personagens, as relações sobre ética, comportamento social e o exercício do poder. Há entre os personagens um acerto de contas, e coloca em questão valores e papéis sociais.

A comédia *Corações encaixotados* (2006) narra a história de Dulce, uma defensora pública que enquanto faz sua mudança residencial, questiona sua vida afetiva, profissional e pessoal. Ela tenta resolver a vida do pai (Domingos), do ex-marido (Dadá), do filho e até do seu estagiário (Rocha). Em meio à confusão da mudança, Dulce quer que o ex-marido conte ao filho que é gay, além de ter que lidar com o pai que quer morar com ela, e ainda descobre que sente ciúme do estagiário.

Em 2007, o autor faz uma adaptação do conto de Nikolai Gogol no espetáculo *Diário de um louco*. Nesse mesmo período, ocorreu um fato inusitado que fez de Bosco Brasil o autor mais encenado naquela temporada no Rio de Janeiro: teve as suas peças *Diário de um louco*, *Abelardo e Berilo* e *Cheiro de Chuva* simultaneamente em cartaz. Coincidência, aliás, muito providencial, pois o dramaturgo comemorava à época seus 30 anos de carreira.

No dia 09 de março de 2008, foi lançado pela coleção Palco Sur Scène, o volume contendo as peças *Novas diretrizes em tempos de paz* e *Cheiro de chuva*. O lançamento aconteceu no Centro Cultural São Paulo, dentro do evento *Novas Dramaturgias Brasileira e Francesa em Debate*, no qual o autor Bosco Brasil teve destaque. A coleção *Palco Sur Scène*, uma publicação lançada em 2005 em parceria com o Consulado da França e da editora Imprensa Oficial do Estado S/A, privilegiou a diversidade da produção teatral contemporânea com a valorização da nova dramaturgia que despontava na época, nas cenas teatrais do Brasil e da França, com textos inéditos publicados em edição bilíngue (português/francês). O intuito era evidenciar o trabalho dos autores ao tornar suas obras mais acessíveis aos profissionais do teatro brasileiro e francês e ao grande público (NÉSPOLI, 2008).

Longe da Vista Chinesa (2009) é uma tragédia gótica¹⁸ que conta a história de uma escola pública localizada em um bairro periférico da fictícia Serradinho, que, por razões que ninguém jamais compreendeu, foi construída na cabeceira de um pequeno vale que apontava para o centro da grande cidade. A trama dividida em quatro atos, contando com prólogo e epílogo, acontece numa tarde de rigorosa tempestade. Sem poderem sair de lá e sem esperanças de que chegasse um resgate, os jovens que ali estavam se deparam com o assassinato de Heraldo, um menino tímido, irmão de Sônia, a garota que vende salgados na

¹⁸ Com o termo “gótica” Bosco Brasil desejava remeter o leitor, e quem pretendesse encenar o texto, a uma tradição que começa com os romances ingleses pré-românticos de Anne Radcliffe e seus contemporâneos, passando pelo Teatro Gran Guignol e filmes da Hammer – com o rock’n’roll, por exemplo, dos já míticos grupos Joy Division, Bauhaus e The Cure (entre outros) além da sub-cultura “dark” (BRASIL, 2009).

escola. Quem cometeu o crime? Visões e vestígios indicavam um principal suspeito, mas fatos inesperados acontecem. Rico, o demônio do Serradinho, ficou preso pela acusação de um crime que não havia cometido. Ao retornar à escola, Nacho, o assassino, se aproveita da situação para acusá-lo de ter matado Heraldito. Toda a escola acredita nisso, exceto Sônia e Jojó, a líder da escola. À medida que a trama evolui, Nacho se revela. Com a ajuda de Stef, sua comparsa, ele mata Ivan, cúmplice do crime. Stef surta e acaba falando a verdade. Nacho entra em embate com Rico, mas a tempestade aumenta e vem abaixo o que restou da escola. Os alunos são resgatados após 12 horas, exceto Nacho que morreu soterrado.

A estrutura dramática contém cenas pontuadas por interferências de um coro que, ora narra episódios ocorridos fora de cena, ora dialoga com outros personagens; o texto não se submete a uma unidade espacial (típica das tragédias gregas), formando um conjunto de cenas finitas nelas próprias e que, à exceção do prólogo (ocorrido em uma ribanceira), desenvolve-se em diversos locais da escola.

Sobre a inspiração e o processo criativo do texto o autor afirma no prefácio da peça:

Trata-se, quem sabe, de uma tragédia de retalhos – termo que tomo emprestado de Anatol Rosenfeld, e o interpreto a minha maneira. Retalhos que, costurados, vestem uma fantasia. Não há lugar para o realismo aqui. Mas a fantasia busca falar da realidade. É um texto escrito para adolescentes, para ser interpretado por adolescentes. E a isso se aplica também o que se disse no parágrafo anterior. Inspirado francamente em Dostoiévski, pastiche consciente da poesia de Shakespeare, o autor ainda se diverte em plagiar Pirandello e Camus. A esperança é que, acossados ou insatisfeitos com o que vão assistir, esse público jovem para quem esta tragédia foi escrita possa se interessar por aqueles grandes mestres. (BRASIL, 2009, p. 2)

A peça foi escrita para o projeto Conexões, um projeto idealizado na Inglaterra e desenvolvido no Brasil desde 2007 pela Escola Superior de Artes Célia Helena, com parcerias da British Council, National Theatre, Cultura Inglesa e Colégio São Luís, com o intuito de estimular a criação de dramaturgia e de grupos teatrais de adolescentes e jovens.

Em 2008, um produtor paulista encomendou um texto ao dramaturgo. Brasil convidou o diretor e dramaturgo, Diego Molina, para escreverem juntos o texto *O Espião que nós amamos*. A peça mostra o encontro de cinco amigos quarentões que são apaixonados pelos filmes de James Bond.¹⁹

¹⁹ Há no site do Diário Oficial da União, portaria nº15 do dia 09 de janeiro de 2013, o registro da aprovação de um projeto de montagem da peça para captação de recursos com prazo de montagem limite no final de 2013. No entanto, segundo Diego Molina este projeto não foi executado. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/82903026/dou-secao-1-09-01-2015-pg-37>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

Em 2015 Bosco Brasil foi contemplado em um edital do Ministério da Cultura para realizar o seu mais novo projeto e a sua primeira incursão no universo dos musicais: a peça *Radiofonias brasileiras*. A ação se passa no Rio de Janeiro entre os anos de 1963 e 1973 tendo como cenário os bastidores da rádio Nacional e aborda com humor e fantasia, numa época sombria da história do Brasil, os dilemas e consequências do envolvimento dos artistas contra ou a favor da ditadura militar. A trama conta a história de Amílcar Maranhão, um popular autor de radionovelas que após sua morte tem um encontro com o Diabo com quem relembra momentos marcantes de sua vida. O foco das memórias gira em torno do período em que Amílcar fazia muito sucesso em sua carreira nos últimos anos da Rádio Nacional. A peça tem caráter multilinguístico e uniu teatro, rádio e internet – sendo esta última um veículo de transmissão ao vivo –, além de contar com recursos de acessibilidade para deficientes.²⁰

1.3.2 As primeiras montagens de *Novas Diretrizes*: São Paulo (2001) e Bahia (2008)

Vale salientar que selecionamos apenas algumas das montagens da peça – devido a sua importância e repercussão –, haja vista que não é do nosso interesse catalogar todas as montagens realizadas, embora várias montagens vêm acontecendo em todo o Brasil e no exterior.

A primeira montagem da peça *Novas diretrizes* foi realizada no Teatro Ágora com estreia no dia 06 de dezembro de 2001. Teve direção de Ariela Goldmann e no elenco estavam os atores Dan Stulbach (Clausewitz) e Jairo Matos²¹ (Segismundo), com cenário e figurino de Ariela Goldmann, trilha sonora e produção executiva de Aline Meyer, e luz de Rodrigo Guimarães. A montagem foi vencedora dos prêmios APCA (Associação Paulista de Críticos de Teatro) de melhor autor e melhor ator (Dan Stulbach); Shell de melhor autor, melhor ator para Dan Stulbach e melhor iluminação Gianni Ratto; prêmio Qualidade Total (RJ-2003) nas categorias de Melhor Direção e Melhor Espetáculo (drama) entre outros. Participaram do Festival de Curitiba e viajaram pelo interior de São Paulo dentro do projeto

²⁰ Cf.: Informações do site do Sistema de apoio às leis de incentivo à cultura. Disponível em: <www.novosalic.cultura.gov.br>. Acesso em: 13 mar. 2015.

²¹ No mesmo ano, o ator Pascoal da Conceição entrou no espetáculo substituindo Jairo Mattos. Em 2002, no Rio de Janeiro, o papel coube a Tony Ramos.

*Escola em Cena*²². Apresentaram-se para mais de 25.000 jovens entre 14 e 19 anos que estavam indo ao teatro pela primeira vez.

O ator Tony Ramos havia sido convidado para fazer parte do elenco de *Diretrizes* numa edição do Festival de Curitiba, mas foi obrigado a declinar do convite por conta da agenda. Bosco Brasil já havia enviado três textos seus para o ator ler sem mencionar qual pretendia encenar. Tony Ramos ficou muito emocionado com *Novas diretrizes* e quando soube que iriam levar o espetáculo para o Rio de Janeiro, de imediato aceitou o convite. Ele estreou na temporada em terras cariocas em maio de 2002. Substituiu o ator Pascoal da Conceição. Viajaram pelo Brasil se apresentando em Belém, Belo Horizonte, Blumenau, Campinas, Curitiba, Florianópolis, Santos, Santo André, São José do Rio Preto e Sorocaba. Estrearam em uma nova temporada em setembro de 2002 no Rio de Janeiro na Casa de Cultura Laura Alvim e retornaram para outra temporada no Teatro do Leblon em 2003. Estreou ainda em São Paulo no dia 13 de junho de 2003 no Teatro Hilton.

A crítica teatral Bárbara Heliadora assistiu a uma apresentação na Casa de Cultura Laura Alvim. Em crítica publicada no jornal *O Globo* do dia 14 de setembro de 2002, ela expressou suas impressões sobre o autor e a montagem:

Um autor!!! “*Novas diretrizes em tempos de paz*”, em cartaz na Casa de Cultura Laura Alvim, traz o melhor texto nacional a aparecer em muito tempo; [...] Bosco Brasil cria uma trama fascinante, que ao mesmo tempo descobre para os brasileiros um Brasil de crueldade até aqui ignorada e cria uma linda e comovente metáfora sobre as razões de ser do teatro. [...] “*Novas diretrizes em tempos de paz*”, afinal, é um ótimo exemplo de tudo o que, no texto, é dito sobre o papel do teatro e que podemos verificar ter tido os mesmos méritos em tempos de guerra, paz ou terrorismo. [...] É necessário chamar a atenção para o texto porque a encenação tem todas as chances de concentrar em si as atenções; um espaço quase vazio, uma mesa e duas cadeiras, recebe uma linda iluminação de Gianni Ratto, e uma trilha sonora seca mas fundamental de Aline Meyer. A direção de Ariela Goldmann é segura, despojada, com grande sensibilidade totalmente a serviço do texto. [...] “*Novas diretrizes em tempos de paz*” se situa na categoria dos espetáculos imperdíveis. (HELIODORA apud DANIEL FILHO, 2009, p. 20-21)

Sobre o texto, a atriz e diretora da montagem Ariela Goldmann afirma que “a fábula reforça a construção do imaginário pelo espectador. O espaço do espetáculo é o das palavras, das sensações, dos silêncios, em suma, dos atores” (apud SANTOS, 2001). A primeira montagem de *Novas diretrizes em tempos de paz* realizada na Bahia ocorreu em Salvador, em oito sessões no Teatro Martim Gonçalves, entre os dias 14 e 17 de agosto de 2008, com

²² O referido projeto era destinado a professores e alunos da rede estadual paulista de ensino com o intuito de desenvolver ações para o acesso dos mesmos a produções teatrais e de dança, além de dar suporte às escolas no sentido de articular de maneira interdisciplinar as expressões artísticas no currículo escolar.

entrada gratuita. A encenação foi resultado de conclusão da minha graduação no curso bacharelado em Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA e teve a orientação acadêmica do professor Roberto Lúcio Araújo. A estética da montagem procurou pôr em relevo o trabalho de ator privilegiando o que consideramos de mais essencial na fábula: contar a história. Por conta disso, a escolha por um espaço cênico quase vazio. A cena foi composta apenas por uma mesa e duas cadeiras, havendo uma diferenciação entre as cadeiras de Segismundo – que era mais alta e imponente – e a de Clausewitz, uma cadeira de madeira simples e mais baixa, além de uma luminária fixada acima da mesa.

A configuração do espaço cênico foi delimitada por um quadrado aplicado no piso ao redor da mesa com o intuito de recortar a cena no palco para enfatizar a área de atuação: a sala na Imigração, além de remeter a uma sala de interrogatório, que geralmente são locais apertados e escondidos. Para compor a cena, nós utilizamos alguns objetos como uma máquina de escrever, carimbos, papéis e pastas, além de um porta-retrato com a foto da irmã de Segismundo. A iluminação foi elaborada sem grandes alterações de ambiências, com uma certa aridez propositadamente pensada para destacar a situação e enfatizar o desempenho dos atores. A concepção do figurino e da maquiagem seguiram uma linha estética discreta e singela. A sonoplastia teve como parâmetro reforçar a tensão existente entre as personagens. Nossa escolha foi por valorizar a história que estava sendo contada, dando ênfase aos diálogos das personagens. Por isso, quase não usamos trilha sonora, mas somente efeitos sonoros sugestivos dos apitos do navio a sinalizar sua breve partida. Somente houve uma trilha incidental no final da peça quando o personagem Clausewitz retoma a história de *A Vida é Sonho*.

O trabalho de interpretação dos atores foi posto em relevo nessa encenação. No elenco, estiveram os atores Geraldo Cohen (Segismundo) e Adriano Soares (Clausewitz); o cenário foi concebido por Yoshi Aguiar, a iluminação é de Maick Barreto e Pedro Benevides, maquiagem de Karina Allatta e produção e direção de Ronaldo Magalhães. Foi um dos espetáculos concorrentes ao Prêmio Braskem de Teatro em 2009.

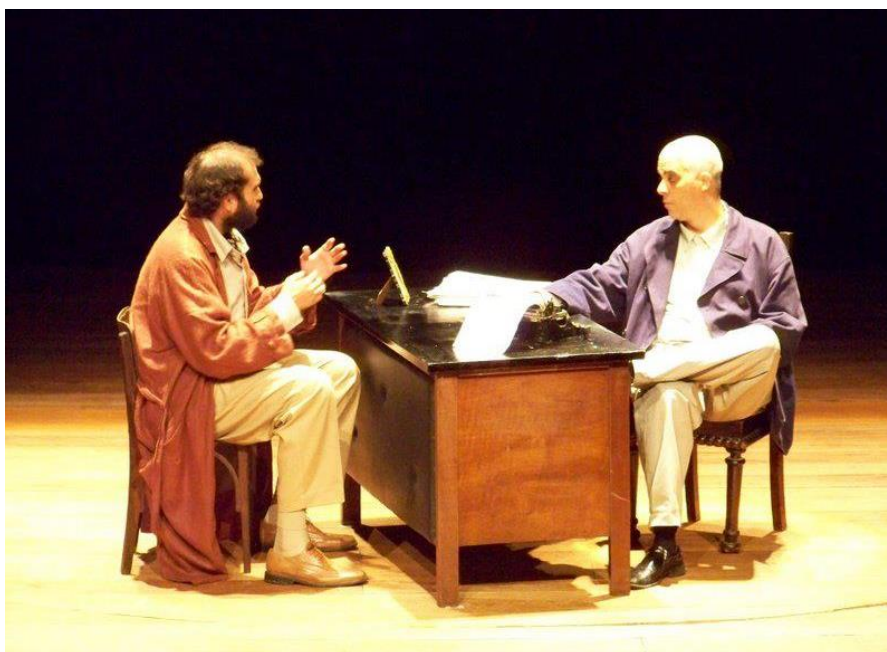
Com relação à primeira montagem realizada no Teatro Martim Gonçalves, o Professor Gláucio Machado escreveu em seu parecer:

O aluno-diretor Ronaldo Magalhães soube apresentar o texto sem exageros nas interpretações, ao contrário, foi extremamente sutil em sua linguagem de marcação, sutileza essa que acompanhou também a construção dos personagens. Graças a uma consistente compreensão da peça escrita, os atores navegam por estados de alma delicados, evidenciam as discussões propostas por Bosco Brasil e mantêm os seus desempenhos de forma a proporcionar a captação do cerne da obra dramática pelo

público. Além de apresentar composições psicológicas nítidas e bem arrematadas, a encenação conta ainda com um trabalho de iluminação que traz um toque de aridez à sua atmosfera geral como opção da assinatura do jovem diretor. Quanto aos outros elementos visuais do espetáculo – figurinos, cenário e maquiagem – as concepções seguem a singeleza geral do trabalho ao permanecerem corretos e, principalmente, discretos; qualidade que ressalta o diálogo dos personagens como núcleo expressivo primordial sobre o palco.²³

Seguem fotos da primeira temporada do espetáculo:

Figura 1 – Encenação da primeira temporada, Teatro Martim Gonçalves, 2008.



Clausewitz (Adriano Soares) à esquerda e Segismundo (Geraldo Cohen) no início da peça. Fotografia: Luís Alberto Gonçalves (2008).

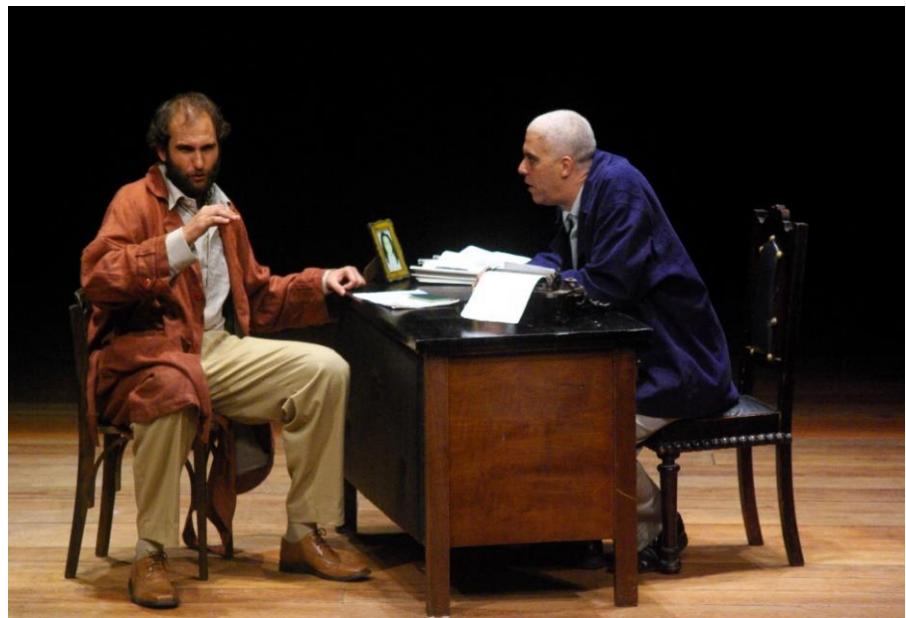
²³ Parecer emitido no dia 27 de agosto de 2008 pelo professor Gláucio Machado Santos, integrante da banca examinadora composta para avaliação, acerca do resultado da montagem realizada por este pesquisador para a conclusão do curso de Direção Teatral no ano de 2008, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Figura 2 – Configuração espacial da peça.



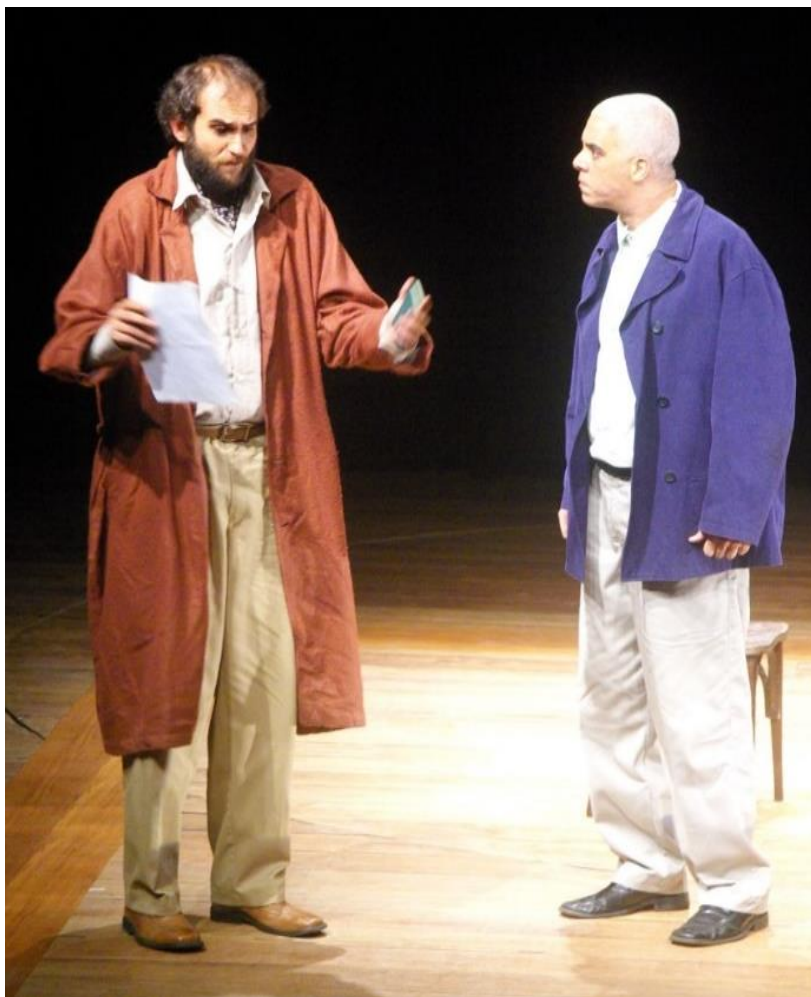
Fotografia: Luís Alberto Gonçalves (2008).

Figura 3 – Clausewitz tenta fazer Segismundo chorar.



Fotografia: Luís Alberto Gonçalves (2008).

Figura 4 – Clausewitz consegue o salvo-conduto.



Fotografia: Luís Alberto Gonçalves (2008).

Em 2011 retornamos com uma nova temporada da peça. O projeto de apresentação no Museu do Forte São Marcelo contribuiu para impulsionar a realização de espetáculos teatrais em espaços não convencionais e de importância turística da cidade de Salvador, além de ter estimulado o diálogo entre as artes cênicas. Contribuiu, inclusive, para o fortalecimento das ações culturais e históricas que esses espaços agregam reverberando positivamente na dinamização da área do antigo bairro do Comércio em Salvador (Cidade Baixa, próximo ao Mercado Modelo e ao Elevador Lacerda), ao criar novas possibilidades de interação em espaços tombados pelo patrimônio histórico e cultural.

A temporada foi realizada entre 25 de janeiro e 25 de fevereiro de 2011, com apresentações de terça à sexta, sempre às 17h30min. Todavia, a temporada acabou ganhando sessões extras aos sábados nos dias 12, 19 e 26 de fevereiro, perfazendo um total de 23 sessões. A novidade é que foi apresentada dentro de um forte tombado pelo Patrimônio

Histórico e Artístico, um lugar que guarda muitas histórias e que ajudou a compor o cenário da peça: o mar, os barcos e navios ancorados no porto ao fundo, além da presença daqueles que coincidentemente apitavam e partiam ao final da tarde, assim como nas sugestões indicadas nas rubricas da peça. A aproximação do espaço físico com a situação sugerida por Bosco Brasil na peça provocou no público sensações que propiciaram uma maior empatia com a história que estava sendo contada.

O ritual começava já no Terminal Náutico da Bahia, local onde os espectadores tinham que atravessar um trecho de barco, que durava em média 5 minutos, para ter acesso à construção secular, pois primeiro o público tinha direito a conhecer as instalações do museu para, depois de ambientados no espaço, mergulharem na fruição do espetáculo. Esse trajeto ritualístico inicial serviu para estimular a percepção do público para o viés histórico que a peça apresenta, além de prepará-lo também para o ambiente ficcional da estória: uma sala da alfândega para controle da imigração. Por isso, consideramos relevante situarmos o contexto histórico do Forte de São Marcelo, que localiza-se no meio da Baía de todos os Santos e é o único em formato cilíndrico no Brasil.

Popularmente conhecido como “Forte do Mar”, foi construído no século XVII tendo como missão proteger o centro da cidade colonial dos possíveis ataques dos navios estrangeiros. A atual configuração foi realizada entre os anos de 1810 e 1812. No século XIX, o Forte foi palco de importantes conflitos políticos. Durante a Guerra dos Farrapos, manteve preso o líder farroupilha Bento Gonçalves; e durante a Revolta da Sabinada (1837/1838), foi o último reduto de 280 revoltosos, além de seu líder, o médico Francisco Sabino Álvares da Rocha Vieira. Até 1900, o Forte serviu como prisão para presos políticos. Foi tombado pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 23 de maio de 1938. Após restauração, a reabertura de suas dependências ao público ocorreu em 29 de março de 2006. Em 2011 tornou a fechar suas portas para visitação (TEIXEIRA, 2007), mas será reaberto em 2017.

Desse modo, o Forte de São Marcelo tornou-se um excelente espaço para a realização do espetáculo por trazer, em suas raízes, fatos históricos tão marcantes que se coadunam com a proposta do texto dramaturgico. Nessa temporada, contamos novamente com os atores Adriano Soares (como Clausewitz) e Geraldo Cohen (Segismundo), com a produção de Jamile Coelho, cenário de Maurício Pedrosa, figurino de Miguel Carvalho, iluminação de Iside Carvalho e operação de som de João Rafael.

Sobre o desafio de interpretar o personagem Segismundo em um espaço aberto, o ator Geraldo Cohen afirma: “O ambiente de teatro é um ambiente estanque. É um ambiente

fechado, então tudo acontece mais dentro da normalidade. Aqui [no Forte] nós temos que buscar motivações internas para lidar com o que acontece de inesperado e sempre acontece o inesperado” (TVE BAHIA, 2011). A turista Itamara Bruneli comenta a experiência de assistir ao espetáculo no Forte de São Marcelo:

É um programa imperdível. Começa pelo momento do embarque, a visita ao forte, conhecer um pouco da nossa história, contemplar o pôr do sol e a beleza que é esta cidade vista daqui e encerra com um diálogo que nos faz refletir sobre a condição humana, além do aspecto histórico. (TVE BAHIA, 2011)

O crítico teatral Henrique Wagner expressa sua opinião sobre a montagem de *Novas diretrizes* realizada no Forte São Marcelo:

O teatro de bolso de Bosco Brasil ganhou não só uma montagem, mas uma verdadeira homenagem, aqui na Bahia, pela excelência do trabalho de três nomes que, de certa forma, seguiram à risca os preceitos do Teatro de Câmara de São Paulo, criado pelo próprio dramaturgo paulista. [...] O desfecho é comovente, marcado por forte e inesquecível epifania, numa peça histórica, nos anais do teatro baiano – tanto pelo lugar em que se apresentou, o Forte São Marcelo, quanto pela montagem econômica, calcada, basicamente, no trabalho do ator, acentuadamente madura, elegante, distinta, com algo de Peter Brook. Longe dos excessos de toda natureza, do teatro baiano atual – orçamento, gritaria, cenografia, trilha sonora, “celebridades” –, *Novas Diretrizes em Tempos de Paz* ensina, sem ares professorais, a fazer teatro em casa. Sem riscos. Senão o da chuva. (WAGNER, 2011)

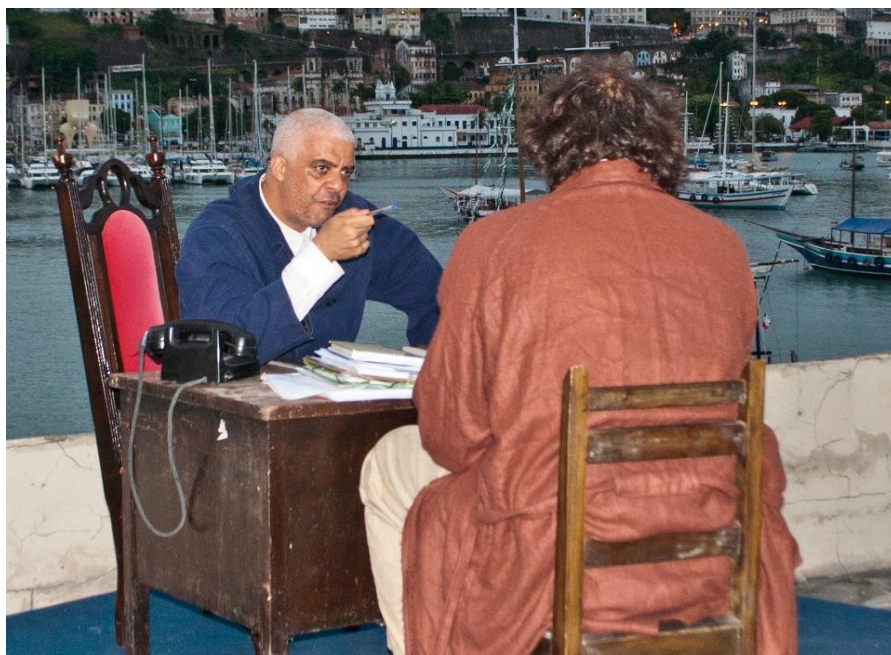
Seguem as fotos da segunda temporada do espetáculo:

Figura 5 – Encenação da segunda temporada, Forte São Marcelo, 2011.



Segismundo procura o passaporte de Clausewitz. Fotografia: Jamile Coelho (2011).

Figura 6 – “O senhor tem as suas lembranças, eu tenho as minhas”.



Fotografia: Lelo da Mata (2011).

Figura 7 – A peça e o cenário natural da Baía de Todos os Santos.



Fotografia: Jamilé Coelho (2011).

Figura 8 – Clausewitz tenta contar suas lembranças da Guerra.



Fotografia: Jamile Coelho (2011).

Figura 9 – Clausewitz e Segismundo.



Fotografia: Lelo da Mata (2011).

Figura 10 – Saída da balsa em direção ao Forte de São Marcelo.



Fotografia: Jamile Coelho (2011).

Figura 11 – Chegada do público ao Forte de São Marcelo.



Fotografia: Jamile Coelho (2011).

1.3.3 A adaptação da peça para o cinema

No dia 14 de agosto de 2009 entrava em cartaz nos cinemas do Brasil o filme *Tempos de paz*, baseado na peça *Novas diretrizes em tempos de paz*. Uma coprodução da Downtown Filmes, Globo Filmes, MRS Logística e Lereby Produções. O filme realizado por Daniel Filho tem o roteiro assinado por Bosco Brasil, figurinos de Marília Carneiro, maquiagem de Rose Verçosa, direção de arte de Marcos Flacksman e música de Egberto Gismonti, com o seguinte elenco: Tony Ramos e Dan Stulbach, que também atuaram na montagem teatral, Louise Cardoso, Daniel Filho, Ailton Graça, Anselmo Vasconcelos, Ewa Stulbach, Bernardo Jablonski, Maria Maya, Felipe Martins entre outros. O filme teve o apoio institucional da ANCINE pela Lei de Incentivo à Cultura, sendo rodado em apenas doze dias, com ensaios durante duas semanas (DANIEL FILHO, 2009).

O filme foi indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro em 2010 nas categorias: melhor roteiro adaptado, melhor figurino, melhor diretor (Daniel Filho), melhor ator (Tony Ramos e Dan Stulbach), melhor fotografia, melhor figurino, melhor direção de arte, melhor trilha sonora original, melhor edição (ficção), melhor maquiagem, melhor em efeitos especiais. Ganhou como melhor roteiro adaptado e melhor figurino. E no Prêmio Contigo de Cinema 2010, ganhou como melhor ator (Dan Stulbach) e ainda teve indicação de melhor figurino (TEMPOS DE PAZ, 2009).

Daniel Filho conta que decidiu realizar o filme após assistir à apresentação da peça *Novas diretrizes em tempos de paz*, na temporada ocorrida no Teatro da Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. Com um baixo orçamento, *Tempos de Paz* apresenta uma direção sensível do texto de Bosco Brasil ao privilegiar o diálogo e o trabalho dos atores na transposição audiovisual. Daniel ressalta que, apesar de ter sido escrito pelo mesmo autor da peça teatral, “o roteiro dá uma nova forma à história”, e nesse sentido Bosco Brasil declara:

A peça tem sua vida, continua sendo bem-sucedida, e agora ganha uma leitura muito vibrante do Daniel, mas já não é mais a peça. Não entendi a peça como base do filme, embora tenha transposto quase a totalidade da peça para o filme e tenha feito um desdobramento, incentivado pelo Daniel, de personagens que estavam latentes. (BRASIL apud DANIEL FILHO, 2009, p.17)

No processo de criação do roteiro foram feitos alguns ajustes e modificações como a estratégia de desenvolver alguns personagens que na peça são apenas citados pelo personagem Segismundo, como o médico que havia salvado a sua irmã e que no filme é

representado por Daniel Filho, e também o “padrinho” de Segismundo, uma atuação de Marcos Flaksman, diretor de arte do filme em sua primeira interpretação. Vale registrar a participação dos pais de Dan Stulbach no filme. Seu pai fez um dos imigrantes que viajam no navio e sua mãe atuou no papel de uma polonesa que reconhece Clausewitz como um ator da sua pátria. O interessante é que eles realmente viveram esse dilema na realidade. Sendo assim, o autor adiciona cenas e situações ao roteiro que não estavam na escrita da peça teatral.

Tempos de paz é o encontro de duas culturas e de duas vidas, basicamente. Duas culturas vitimadas pela brutalidade. O que me inspirou a fazer a adaptação para o cinema foi a possibilidade de expandir essa metáfora principal que é a metáfora da vítima, daquela pessoa que é retirada da sua normalidade por questões alheias [...] Me interessou muito o período da guerra, mas de fato, o que a gente quer levar em conta é que o deslocamento de populações por questões políticas é intenso hoje, não foi uma coisa específica da Segunda Guerra. (BRASIL apud TEMPOS DE PAZ, 2009)

O filme, assim como a peça, presta uma homenagem aos poloneses que vieram para o Brasil fugindo das crueldades nazistas e que muito contribuíram para o desenvolvimento do nosso país, em especial ao ator e diretor teatral Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978), que já havia sido reverenciado pelo autor do roteiro na peça teatral. A referência foi feita antes dos créditos finais e, pela ordem de aparição no vídeo, estavam o ensaísta e crítico literário Anatol Rosenfeld, a atriz Berta Loran, o maquiador Eric Rzepecki, o pintor e muralista Emeric Marcier, o músico e maestro Eugen Szenkar, o escultor, pintor, fotógrafo e gravador Frans Krajcberg, o botânico e geneticista Friedrich Gustav Brieger, o químico Fritz Feigl, o estatístico Giorgio Mortara, o fotógrafo, cinegrafista e diretor Jean Manzon, a atriz e diretora Nydia Lícia, o ator Otello Zeloni, o jornalista, crítico e escritor Otto Maria Carpeaux, o tradutor literário e escritor Paulo Rónai e o ator e diretor Ziembinski, finalizando com “[...] e tantos outros que a guerra tornou brasileiros”. (DANIEL FILHO, 2009, p. 169-174).

Segundo Daniel Filho, ao falar em *Tempos de Paz* ele está se referindo à uma utopia: que diante da incerteza gerada pelas atrocidades e tensões do mundo é possível acreditarmos na existência de uma esperança (DANIEL FILHO, 2009, p. 18).

1.4 *Novas diretrizes em tempos de paz: origem da obra*²⁴

Em *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001) a ação ocorre no tempo da ditadura do Estado Novo (1937-1945) durante o governo de Getúlio Vargas, já no final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O personagem Clausewitz, um judeu polonês refugiado de guerra, desembarca no porto do Rio de Janeiro no dia 18 de abril de 1945. Horrorizado com as atrocidades vividas na Polônia, ele decidira abraçar a profissão de agricultor, apesar dos seus dez anos de atuação no teatro. Seu futuro no Brasil dependia de Segismundo, um fiscal da alfândega, ex-torturador da polícia política do Governo Vargas e que o interroga e desafia em meio a um embate ideológico sobre a condição humana, o preconceito político e racial, a função do teatro depois da Guerra. Nesse confronto, cada qual tenta encontrar e negar suas respectivas identidades.

Considerado como um dos melhores textos brasileiros da dramaturgia contemporânea, *Novas diretrizes em tempos de paz* faz homenagem aos imigrantes, refugiados dos horrores da Segunda Guerra Mundial que contribuíram para o desenvolvimento do cenário cultural brasileiro. O autor inspirou-se em três imigrantes que amavam o Brasil: Zibgniew Marian Ziembinski (1908-1978), ator e diretor polonês, considerado um dos fundadores do moderno teatro brasileiro nos anos 1940; Paulo Rónai (1907-1992), tradutor, revisor, crítico literário, professor de francês e latim; e Gianni Ratto (1916-2005), diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista, escritor e ator. A assinatura de Gianni Ratto na iluminação da primeira montagem é outra homenagem aos imigrantes italianos que aportaram no país à época.²⁵

A peça foi escrita em cinco dias, entre outubro e novembro de 2001, e ensaiada durante nove dias, com o intuito de ser apresentada apenas uma única vez, dentro do projeto *Ágora Livre Dramaturgias* (2001), promovido pelo espaço cultural *Ágora Teatro – Centro para o Desenvolvimento Teatral em São Paulo*.²⁶ Posteriormente, retornaram com uma curta

²⁴ Neste item exploraremos os elementos que podem apontar os vestígios da criação do texto, contudo é preciso deixar bem claro que não constitui uma “crítica genética”, pois seria necessário e ideal para tal empreitada uma entrevista com o autor.

²⁵ Entre os imigrantes que colaboraram para o desenvolvimento da arte teatral brasileira estão também Ruggero Jacobbi, Luciano Sauce, Adolfo Celi, Franco Zampari, Anatol Rosenfeld, Yan Michalski, dentre outros.

²⁶ O projeto do *Ágora Teatro* nasceu em 2000 a partir do interesse de seus fundadores no desenvolvimento da arte teatral no que ela tem de mais essencial: o trabalho de ator. Reúne atores, diretores e autores em torno da investigação dos processos teatrais no intuito de entender e praticar um teatro que dialogue com o contemporâneo. Reinaugurado em 2013, exerceu papel contundente no cenário paulistano. O espaço situa-se no bairro da Bela Vista e foi criado por Celso Frateschi e Roberto Lage.

temporada de duas semanas, decisão esta que resultou na projeção da peça e na realização de inúmeras apresentações e outras produções em todo o Brasil, desde 2001 até à atualidade.

O projeto *Ágora Livre Dramaturgias* (2001) foi um ciclo de debates no qual algumas questões referentes à história do teatro ocidental foram formuladas a 13 autores contemporâneos brasileiros e respondidas na forma de textos e de montagens. Esse projeto recebeu o Prêmio Shell 2001 na “categoria especial”. Conforme o coordenador do projeto, Celso Frateschi (2006), interessava entender como esses artistas abordavam o homem contemporâneo em suas peças (FRATESCHI, 2006, p. 8). Foram convidados os autores: Fernando Bonassi, Izaías Almada, Marta Góes, Bosco Brasil, Alcides Nogueira, Hugo Possolo, Mário Bortolotto, Luís Alberto de Abreu, Naum Alves de Souza, Fauzi Arap, Noemi Marinho, Jandira Martini e Marcos Caruso. O objetivo era contemplar a maior variedade possível de estilos, abordagens e formas de escrita, na tentativa de responder – através de peças de no máximo quatro atores e cinquenta minutos de duração²⁷ – às questões levantadas pela própria história do teatro e de possibilitar o diálogo com questões que surgiram na contemporaneidade, como: Com as novas tecnologias, resta algum sentido para a arte teatral? Ou: O teatro ainda tem alguma contribuição a dar, como construção e expressão específica de prazer e conhecimento?

O maior desafio foi como expressar o caos, o desalento e a fragmentação tão presentes na atualidade. Em relação ao exercício proposto pelo projeto, Brasil reitera: “Eu tinha escolhido uma das perguntas, mas veio o 11 de setembro e a realidade ficou tão forte que optei pela indagação ‘Poderá o mundo de hoje ser reproduzido no teatro?’ e acabou saindo esse texto” (ESTADÃO, 2001). Em entrevista ao jornalista Valmir Santos para o jornal *Folha de São Paulo*, o autor afirma que, naquele momento, vivia-se uma desilusão disseminada depois dos atentados aos EUA. Conforme o autor, essa desilusão também atingiu o teatro provocando uma sensação de inadequação, de não se ter mais o que dizer (SANTOS, 2001, p. 5).

Conforme Frateschi, os autores foram estimulados a escrever mediante uma série de sentenças provocativas propostas a eles: “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido no teatro?”; “Escreva sobre sua aldeia e falará do Universo”; “Podemos ainda falar em dramaturgia nacional?”; “Permanece no teatro de hoje algum resquício do sagrado?”; “O dramaturgo é um pensador?”; “Seu personagem está no palco ou na plateia?” (FRATESCHI,

²⁷ Essas condições podem a princípio parecer se restringir a uma questão de economia de meios de produção, mas foi uma estratégia estética de concentração expressiva no intuito de evitar excessos na criação de um núcleo dramático sólido (WERNECK; AMORIM, 2003).

2006, p. 9). O *Ágora Livre Dramaturgias* realizou-se na sede do “Ágora Teatro”, no bairro Bela Vista em São Paulo, entre os meses de setembro a novembro de 2001. Espetáculos teatrais foram montados, apresentados e discutidos com o público, tendo como debatedores: Silvana Garcia, Chico de Assis, Fauzi Arap, Luís Alberto de Abreu, Aimar Labaki, Jefferson Del Rios, Sebastião Milaré, Francisco Medeiros, Ilka Marinho Zanotto e Gianni Ratto (FRATESCHI, 2006, p. 9).

Convidado a emitir sua opinião acerca da nova dramaturgia que surgia no Brasil e a explicar sobre *Novas diretrizes em tempos de paz*, o diretor e cenógrafo italiano Gianni Ratto ressaltou que

nossa dramaturgia está se reerguendo de uma sonolência determinada pela presença de uma ditadura cuja influência negativa ainda não foi apagada. Com a entrada do segundo milênio a produção teatral parece estar despertando, dando sinais de recuperação e criatividade. A presença de autores como Bosco Brasil, Aimar Labaki é fortemente marcante, mais do que promissora, e isto abre caminhos novos. (RATTO, 2014)

Em entrevista concedida ao crítico carioca Lionel Fischer, no contexto da montagem da referida peça no Rio de Janeiro, Bosco Brasil explica a estrutura da peça:

O segredo da peça é a simplicidade, o mais difícil de se conseguir. Fiz um texto direto, que falava emocionalmente à plateia. No fundo, esta é a forma como consigo me comunicar porque, para mim, a dramaturgia é uma manipulação de afetos. Além disso, ainda sou um ator escrevendo. Então, pensei: que tipo de diretrizes estabelecia para mim como autor? Queria, portanto, que o texto resultasse simples o suficiente para ser feito por atores sem que nada mais fosse necessário. Um teatro que se voltasse para certas essências. (BRASIL, 2009)

Novas diretrizes, com uma estética condensada e aparentemente simples, é pautada em reflexões pessoais do autor. Um dado importante para o sucesso criativo do referido texto diz respeito ao fato do autor se aprofundar em certas essências presentes no fazer teatral. Percebemos a sensibilidade com que o “manipulador de afetos” expressa-se ao se colocar no lugar do ator quando está escrevendo.

Com o intuito de ampliarmos o nosso conhecimento sobre o processo criativo da obra, continuemos a exploração em busca de mais rastros ou vestígios biográficos dos referidos imigrantes que provavelmente podem ter inspirado o autor na construção dramática de *Novas diretrizes em tempos de paz*.

Em primeiro lugar abordaremos sobre as inferências que encontramos na biografia do ator e diretor polonês Ziembinski. O primeiro dado recorrente refere-se à relação do personagem Clausewitz com Ziembinski, estabelecida primeiramente pelo fato de ambos serem artistas poloneses que são forçados a atravessar o oceano em busca de uma nova vida distante da tensão e do medo causados pela Segunda Guerra. Ziembinski desembarcou no Rio de Janeiro em 1941. Desse modo, o autor Bosco Brasil pode ter se inspirado em fatos presentes na vida do homenageado para elaborar os caracteres do personagem como veremos em seguida.

Clausewitz atuou na Polônia como ator durante dez anos: “[...] Foi a primeira vez em dez anos que eu passei uma noite fora do palco” (BRASIL, 2001).²⁸ Segundo Michalski, podemos acessar informações impressionantes a respeito da atuação artística de Ziembinski na Polônia: “em pouco mais de 10 anos, de 1929 a 1939, ele realizou aproximadamente 100 trabalhos, cerca de 60 como ator e cerca de 40 como diretor” (MICHALSKI, 1995, p. 34). Sem contar suas atuações no cinema e no radioteatro, uma prática teatral comum na década de 1940 e que aparece em um trecho de *Novas diretrizes*, momento que revela a recorrência dessa categoria artística no período: “Segismundo – Eu nunca fui ao teatro. Ouvi pelo rádio, uma vez. Uma história de uma mulher que assina umas promissórias. Depois vai embora de casa. Não entendi muito bem. Não tinha a ver com a minha vida” (BRASIL, 2001).²⁹

No discurso do personagem Segismundo, portanto, há uma camada cujo efeito de sentido revela-se a partir da evidência dessa relação que se constitui de modo implícito como sendo uma das muitas atividades profissionais exercidas por Ziembinski, o que possibilita fazermos a inferência relacional com o trecho supracitado. Segismundo ouve a transmissão da peça *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen.

Clausewitz é um ator que tem uma bagagem cultural muito vasta e que expressa sua sensibilidade e síntese reflexiva sobre a vida quando é questionado por Segismundo sobre suas bagagens: “Segismundo – [...] O senhor não trouxe nenhuma bagagem? / Clausewitz – O que eu sou é tudo que eu tenho” (BRASIL, 2001).³⁰ Ele responde de uma maneira filosófica que nos faz perceber sua bagagem cultural e no decorrer da obra revela sua formação teatral. Consideramos que este dado sugere uma referência a Ziembinski no processo de construção do personagem Clausewitz por Bosco Brasil, haja vista a semelhança presente no trecho a seguir de Michalski sobre Ziembinski:

²⁸ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 181.

²⁹ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 105.

³⁰ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 68-69.

O domínio das linguagens não realistas com o qual ele surpreendeu o nosso meio teatral teria mais a ver com a notável cultura teatral e humanista que teria adquirido na Escola de Teatro e na Faculdade de Letras, e através de sua vivência num meio cultural dinâmico e bem informado[...]. (MICHALSKI, 1995, p. 36)

Ainda refletindo sobre o trecho acima, nós podemos também relacioná-lo ao professor Cracowiak, mestre de latim de Clausewitz, um homem culto que falava dezessete línguas e amava a literatura. Segundo Anokhina (2015), “quanto mais línguas souberes, mais humano te tornas”.³¹ Há traços que se assemelham em partes à história de Ziembinski. Pelas pistas que encontramos, a inferência aqui está justamente na escolha do nome do professor, pelo autor Bosco Brasil. Acreditamos que pode ser esta uma referência à Cracóvia, antiga capital da Polônia, que ainda é um centro cultural do país e foi o lugar onde Ziembinski teve sua formação acadêmica em Letras e em Teatro.³²

Em *Novas diretrizes* os personagens são órfãos. Segismundo perdeu os seus pais ainda muito pequeno e Clausewitz perde o pai (que se suicida) e também a sua esposa na guerra. Ziembinski também ficou órfão de pai quando estava com 11 para 12 anos. Ele até então estudava em casa com professores particulares, mas “passa a frequentar o colégio local”, onde conhece “o professor de desenho, Tadeusz Korpak, que incentiva o seu interesse pelas artes plásticas [...] torna-se uma espécie de seu protetor e guia espiritual e acaba por proporcionar-lhe sua primeira e decisiva iniciação teatral” (MICHALSKI, 1995, p. 18). É possível associarmos este fato à experiência de Clausewitz no seminário com o professor Cracowiack que, por sua vez, também representa um protetor do personagem.

A última apresentação de Ziembinski na Polônia ocorreu em 25 de julho de 1939. O Teatro Polonês lançou a peça *Genewa*, de Bernard Shaw, uma “contundente sátira sobre o nazismo e o fascismo cuja montagem poderia ser considerada como tomada de posição da companhia estatal diante das ameaçadoras nuvens que se avolumam no horizonte” (MICHALSKI, 1995, p. 33). Representaram a peça até o quinto dia da Segunda Guerra, encerrando a trajetória de Ziembinski no teatro polonês, cujas atividades foram paralisadas em consequência do conflito bélico.

A situação do trecho acima associa-se com o fragmento do monólogo de Clausewitz da cena 4 de *Novas diretrizes*: “Clausewitz – Eu estava no palco quando os alemães cruzaram

³¹ Frase citada pela Profa. Olga Anokhina (ITEM-França) na conferência de abertura do XII Congresso da APCG – Estudos de Processo no Século XXI: multilinguismo, multimídia e multiverso, realizado pela UFBA em Salvador entre os dias 10 e 12 de outubro de 2015.

³² Conforme Ariela Goldmann (2016), foi o pai dela quem sugeriu o nome Cracowiack ao autor Bosco Brasil.

a fronteira do meu país. Como todas as noites. A companhia decidiu nem interromper a sessão. Mas no dia seguinte o teatro estava fechado” (BRASIL, 2001).³³ Percebemos que há, na construção proposta pelo autor Bosco Brasil, algumas relações de semelhança com as informações sobre Ziembinski.

Há um depoimento de um colega de Ziembinski, Jan Kreczmar, trinta anos depois à estreia da peça *Genewa*, em que ele registra as lembranças do episódio:

Terminadas as apresentações de Hamlet, viajei em férias. Quando voltei, em fins de julho, já estava convencido de que nos aguardava uma cruel e inevitável guerra, para a qual estávamos inteiramente despreparados. Alguns amigos discutiram comigo, taxando-me de derrotista, e afirmando que se Hitler levantar a mão contra nós, lhe cortaremos essa mão facilmente. Mas o seu otimismo não me convencia. (MICHALSKI, 1995, p. 33) (grifo nosso)

No trecho acima grifamos a passagem cujo efeito de sentido sugere a opinião de que os atores e artistas em geral não estavam preparados para a guerra que se aproximava. Já em *Novas diretrizes*, um discurso análogo tem como porta-voz, ou como sujeito da enunciação, o personagem Clausewitz: “[...] 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” (BRASIL, 2001).³⁴

O mote principal da construção dramática da obra *Novas diretrizes em tempos de paz*, do ponto de vista do personagem polonês, pode ser justamente mostrar por meio de suas lembranças, a trajetória executada por ele até chegar ao porto no Brasil, a inspiração e possível influência da história de Ziembinski para a construção do personagem Clausewitz. Conforme Michalski (1995), uma longa viagem de quase dois anos marcou profundamente a vida do ator Ziembinski na travessia entre a fronteira da Polônia com a Romênia e o porto do Rio de Janeiro. Com o advento da guerra, Ziembinski optou por fazer um deslocamento radical: cruzou a fronteira da Polônia, o que seria o início de um exílio definitivo. Em Bucareste, na Romênia, continuou a trabalhar como artista de teatro a serviço do exército polonês. Em seguida, acompanhou a tropa na Itália e França, onde ficaria por mais de um ano, no *Théâtre aux Armées*. As tropas nazistas invadem a França, fato que produz o começo de um “dramático périplo” para o artista até a sua chegada ao Rio de Janeiro. A cada nova fase

³³ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 181.

³⁴ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 181.

do deslocamento não saía de sua cabeça a ideia de ir para outro continente que não tinha sido atingido pelo conflito (MICHALSKI, 1995, p. 36-37).

Na peça *Novas diretrizes* identificamos uma trajetória semelhante executada pelo personagem Clausewitz ao sair da Polônia, passar por Paris e ir parar em Manchester, na Inglaterra, para em seguida vir para o Brasil, conforme atestam os fragmentos abaixo:

CLAUSEWITZ – [...] 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. [...] Claro, um funcionário do consulado do seu país em Manchester me emprestou alguns livros. (BRASIL, 2001)³⁵

Sobre a sua trágica experiência na guerra, Ziembinski relata o seguinte depoimento concedido ao Serviço Nacional de Teatro no Brasil, após trinta e cinco anos do ocorrido:

Cada vez que eu volto para a história daquilo que aconteceu durante a guerra, me dá uma tremenda vontade de escrever, em vez de falar. Porque, realmente, *o que eu vi, o mundo que eu vi*, o que eu passei, não digo, assim de trágico na carne, mas o que eu passei de trágico na alma, na colocação do ser humano dentro de um mundo perdido pela guerra, são histórias que dariam para escrever vários volumes. E as considerações seriam muito importantes a respeito do ser humano que se encontra numa situação de choque. (ZIEMBINSKI apud MICHALSKI, 1995, p. 37) (grifo nosso)

O trecho grifado do depoimento acima está presente em *Novas diretrizes* no discurso de Clausewitz. A formação discursiva dos enunciados transcritos abaixo tem um efeito de sentido semelhante ao testemunho de Ziembinski apresentado acima:

CLAUSEWITZ - É o que eu estava dizendo. O mundo que eu vi... O Teatro nunca vai falar do mundo que eu vi. O senhor não imagina o que é uma guerra dentro da sua própria casa.
 [...] Mas eu vi coisas que o senhor nem pode imaginar!
 [...] Depois de tudo que eu passei... tudo que eu passei na Guerra... estudar uma língua tão estranha foi bom para mim, me fez esquecer...
 [...] 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, 2001)³⁶

³⁵ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 23.

³⁶ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 181.

O trauma vivido provocou em Ziembinski uma reflexão acerca da situação extremamente conflitante da condição humana em um mundo repleto de pessimismo por consequência da guerra. Ele enfatiza a sua preocupação com todos os seres humanos maltratados diante de um panorama cujo contexto retira deles a possibilidade de autoafirmação e sentido de pertencimento:

O problema era sair da Europa [...] éramos elementos indesejáveis, de maior desconfiança, éramos espiões. De qualquer lado, não importa. [...] Então todo mundo era, a qualquer momento, ameaçado de alguma coisa. Então, queria ir embora. [...] Tentava-se um visto aqui, tentava-se ali, para a China, Nova Zelândia, Inglaterra, sei lá, para qualquer lugar, mas ninguém dava. Então ficavam aquelas filas intermináveis [...] Tinha gente deitada no chão, na frente das embaixadas, pedindo, esperando. Submetidos aos maiores escárnios. As maiores torturas, os soldados franceses pegando ratos e enfiando no colo das mulheres, no peito, de espantar, coisa horrorosa. (ZIEMBINSKI apud MICHALSKI, 1995, p. 37)

Verificamos que a reflexão sobre o tratamento dado aos refugiados também é desenvolvida na obra de Bosco Brasil. Com relação ao processo para conseguir visto de entrada no Brasil, em *Novas diretrizes*, Clausewitz defende o seu direito quando sofre ameaças de Segismundo:

SEGISMUNDO - Sei. Então nós temos que esclarecer algumas dúvidas a seu respeito. Se isso não for possível, o senhor será obrigado a voltar ao cargueiro, e seguir viagem.

CLAUSEWITZ - Eu tenho visto.

SEGISMUNDO - Visto para entrar no país. Expedido pelo consulado brasileiro em Manchester. (BRASIL, 2001)³⁷

Ao cruzarmos as informações biográficas a respeito de Ziembinski contidas no depoimento supracitado, podemos perceber a possível relação entre o seu depoimento e a citação expressa no texto dramático sobre o consulado de Manchester, permitindo uma conexão com o discurso sobre as condições para se obter o visto de entrada no Brasil.

Conforme Michalski, naquela época o Brasil foi um dos únicos países a conceder vistos de entrada para refugiados. Todos os governantes dos países envolvidos na Segunda Guerra Mundial ordenaram seus consulados a negar vistos de entrada a judeus que desejavam partir da Europa. Ziembinski decide pegar o visto de entrada para o país com a firme intenção de seguir depois para os Estados Unidos para trabalhar com um grupo de teatro polonês. Contudo, o fato de possuir um visto não era suficiente para conseguir embarcar. Isso tudo

³⁷ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 48-50.

aconteceu antes de sua partida para o Rio de Janeiro em 1941. Dias depois de sua chegada ao Brasil, ele procurou a embaixada americana, mas seu visto foi negado ao tomarem conhecimento de que ele era ator. Partindo dessa informação é possível dizer que havia bastante preconceito contra os artistas nesse período da guerra. Ciente disso, em *Novas diretrizes* o ator polonês se faz passar por agricultor na expectativa de convencer o fiscal da alfândega a dar-lhe o salvo-conduto.

Outro dado importante que o autor enunciadador utiliza no discurso do judeu como forma de convencimento, diz respeito à frase: “O Brasil precisa de braços para a lavoura”. O efeito de sentido desse enunciado se expressa como um discurso que fora bastante disseminado em determinado período do governo Vargas que estimulou o trabalho agrário.³⁸

O périplo de Ziembinski continuava. Em 1941 seguiu para Dacar rumo ao Rio de Janeiro. Em Dacar passou meses, indo em seguida para um campo de concentração da Legião Estrangeira Espanhola. Foi para Cádiz onde finalmente embarca para o Rio de Janeiro. Em Cádiz, ele sofre um pouco com a tortura revestida de burocracia:

Chegamos em Cádiz [...] às quatro horas da manhã e recebemos a ordem seguinte: quem quer embarcar tem que conseguir até às nove da manhã, uns quarenta atestados. [...] Então começou a corrida, acordando as pessoas, tirando da cama, até que finalmente, às nove da manhã, *nós estávamos com a papelada necessária*. O navio só chegou às cinco da tarde. Eu peguei a minha mala, entrei, me sentei no primeiro corredor, não queria nem saber onde estava a minha cabine, sentei em cima da mala e disse: daqui não saio. É a última vez que me movimento. Passaram-se duas, três horas, o navio desencostou, foi embora, e aí eu me levantei e procurei a minha cabine. (ZIEMBINSKI apud MICHALSKI, 1995, p. 38) (grifo nosso)

O trecho acima revela o quanto os refugiados sofreram nos deslocamentos em busca de melhores condições de vida e expõe o modo como a burocracia existente nesses consulados é exercida pelos funcionários desses setores, cujo comportamento pode ser considerado abusivo quando se utilizam de um poder que não é de fato inerente a eles.

A situação acima descrita por Ziembinski assemelha-se ao fragmento abaixo da peça teatral:

CLAUSEWITZ - Eu vou contar. Eu vou contar... (Segismundo volta a limpar as unhas, calmamente. Clausewitz parece estar procurando as palavras.)
SEGISMUNDO - *Esta papelada... Nunca vi juntar tanta poeira.*

³⁸ Na lei de cotas da constituição de 1934, Vargas defendia que o Brasil ainda constituía um país de imigração devido à necessidade de povoar seu vasto território e pela necessidade de braços “numerosos e adestrados” para o cultivo da terra. Essa política de restrição à entrada de imigrantes permaneceu na época do Estado Novo. (GERALDO, 2009).

CLAUSEWITZ - Por favor, eu preciso pensar. (BRASIL, 2001) (grifo nosso)³⁹

Diante da situação tensa de um estrangeiro que, apesar de saber falar o português, tem todas as dificuldades para conseguir expressar em palavras a dor das experiências vividas na guerra, eis que o funcionário da alfândega se utiliza do recurso tradicional que ele já estava acostumado a praticar nos porões da ditadura para torturar psicologicamente o imigrante. Verificamos que o efeito de sentido do enunciado grifado no fragmento acima parece ser alcançado pela estratégia de escolha do autor ao revelar uma estrutura semelhante de significação em relação ao discurso de Ziembinski. Ao citar a papelada empoeirada, o fiscal da alfândega em seu discurso metafórico da ordem do não-dito quer evidenciar justamente esse mecanismo de tortura psicológica, de ameaça, meio de informar indiretamente ao imigrante que ele será mais um entre tantos que tentaram em vão ficar no país, pois naquela papelada estão contidos muitos dos vistos que foram negados. Esse discurso está presente também no depoimento de Ziembinski, pois a atitude burocrática de solicitar atestados em um curto espaço de tempo não tinha outra função a não ser produzir humilhação e tortura nos refugiados.

Ziembinski desembarca no porto do Rio de Janeiro, às cinco horas da tarde do dia 6 de julho de 1941. Sobre a sua chegada ao Brasil, seguem as primeiras impressões do artista:

Eu fiquei em primeiro lugar *espantado* não somente com a beleza da cidade, mas com a liberdade de que eu dispunha. Com ar macio, encantado, com a riqueza – eu não devia usar esta palavra, riqueza – com a opulência daquilo que estava na minha frente, com essa exuberância, de cores, daquilo que se podia ter, daquilo que se podia obter, com a falta de qualquer empecilho na frente da gente, com a natureza que se oferecia para ser desfrutada, e homens, mulheres, crianças, todo o povo que se abria diante da gente, e nos acolhia com aquela característica brasileira, e especialmente carioca, que nós conhecemos muito bem, mas que era muito estranha para mim, naquele tempo. (ZIEMBINSKI apud MICHALSKI, 1995, p. 39) (grifo nosso)

Constatamos que Bosco Brasil pode ter se apropriado deste depoimento para a criação dos caracteres do personagem Clausewitz. Há dois fragmentos em que fica evidente essa provável influência: o primeiro está localizado logo no início do interrogatório, quando o fiscal demonstra desconfiança pelo fato do imigrante falar português. Clausewitz, na viagem de Manchester ao Brasil, ingenuamente se sentiu em liberdade ao criar expectativas de que construiria uma nova vida, longe dos horrores da guerra num país tropical idealizado como pacífico, exuberante e cordial, quase um paraíso na Terra: “É bom estar no Brasil” (BRASIL,

³⁹ Cf. Anexo B: Cena 3, réplicas 129-131.

2001)⁴⁰. O segundo fragmento é uma sequência que está localizada após o testemunho do fiscal sobre as torturas cometidas quando ele integrava o quadro da Polícia Política no Estado Novo:

CLAUSEWITZ - Eu estou... *estou espantado*.

SEGISMUNDO - Espantado? Mas o senhor veio da guerra!

CLAUSEWITZ - Não. Eu estou espantado porque nunca imaginei que essas coisas pudessem ser ditas no seu idioma. Para mim o Português era um latim falado por bebês, velhinhos... pessoas que não tivessem dentes! Se essa gente tivesse dentes, como poderiam ter perdido tantas consoantes?

SEGISMUNDO - Também arrancávamos os dentes do sujeito, é claro. (BRASIL, 2001) (grifo nosso)⁴¹

O enunciado grifado no fragmento acima da obra teatral expressa que as impressões de Clausewitz se coadunam com as de Ziembinski, ou seja, a ideia de um país de ricas belezas naturais e de um povo pacífico. Contudo o que o autor Bosco Brasil magistralmente parece fazer em seu processo criativo é assimilar o enunciado contido no depoimento de Ziembinski, por meio do empréstimo textual, em favor de um novo contexto no qual é inserido, qual seja, o espanto do personagem Clausewitz ao tomar conhecimento da realidade sombria do país que não era tão visível, que por muito tempo foi censurada e desconhecida por muitos brasileiros. O sentido do espanto no discurso de Ziembinski é da ordem da surpresa e do encanto. Já no discurso de Clausewitz passa a ter um sentido de surpreendente decepção.

O discurso dominante representado nesse período pela ideologia⁴² vigente no governo de Getúlio Vargas era condescendente com essa dissimulação, pois vendia a imagem positiva para o mundo com o auxílio do Departamento de Imprensa e Propaganda, que forjava informações e veiculava essa imagem ao tempo em que promovia ações de cerceamento e censura como modo de coibir o vazamento dessa realidade.

Na peça *Novas diretrizes*, o autor cita o consulado brasileiro em Manchester utilizando como porta-voz do discurso o personagem Clausewitz: “Um funcionário do consulado

⁴⁰ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 45.

⁴¹ Cf. Anexo B: Cena 3, réplicas 158-161.

⁴² Conforme Marilena Chauí, a ideologia é um conjunto de ideias históricas, sociais e políticas que têm a função de ocultar a realidade como meio de garantir e manter a exploração da economia, a desigualdade social e o domínio político. É um tipo de mascaramento da realidade social que permite a legitimação da exploração e da dominação. Por intermédio dela, tomamos o falso como verdadeiro, o injusto pelo justo. A ideologia resulta da prática social, nasce da atividade social dos homens no momento em que estes representam para si mesmos essa atividade: as diferentes classes sociais representam para si mesmas o seu modo de existência tal como é vivido por elas, de sorte que essas representações ou ideias diferem segundo as classes e segundo as experiências que cada uma delas tem de sua existência nas relações de produção. No entanto, as ideias dominantes em uma sociedade numa época determinada não são todas as ideias existentes nessa sociedade, mas serão apenas as ideias da classe dominante dessa sociedade nessa época. (CHAUÍ, 2001, p. 7; 100-101)

brasileiro em Manchester me emprestou alguns livros” (BRASIL, 2001).⁴³ A respeito disso, a inferência que nós fazemos diz respeito a dois dados históricos ocorridos no período: primeiramente, a referência ao diplomata Paschoal Carlos Magno. Conforme Michalski, o diplomata era um entusiasta das artes e viveu um período na Europa, sobretudo na Inglaterra, onde trabalhou no Consulado do Brasil em Manchester. Ele foi uma liderança entre a juventude estudantil e universitária brasileira na década de 1930. Com o intuito de criar uma alternativa ao acomodado panorama do teatro profissional da época, articulou um projeto de teatro amador para implantar as experiências que havia admirado nos teatros da Inglaterra e da França. Surgia assim o Teatro do Estudante do Brasil. Quando Ziembinski iniciava sua carreira no teatro brasileiro (a primeira montagem dirigida pelo polonês no Brasil era amadorística), o Teatro do Estudante já era reconhecido dentro do panorama teatral da cidade do Rio de Janeiro (MICHASLKI, 1995, p. 45-49). Em segundo lugar, nós constatamos a existência de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (ex-mulher do escritor Guimarães Rosa). Ela teve um papel importante por auxiliar dezenas de famílias com a liberação de vistos, pois foi servidora do consulado brasileiro em Hamburgo que era considerada uma das mais importantes cidades-portuárias europeias, sendo esta uma rota de fuga para quem estivesse nessas condições (REVISTA DA CULTURA, 2011).

Em *Novas diretrizes*, Clausewitz teve o apoio do funcionário do consulado para conseguir aprender o português. A partir das informações históricas, nós podemos presumir a presença de outras vozes implícitas no discurso. No enunciado da peça citado acima, associado ao segundo dado histórico referido, há provavelmente efeitos de sentido que podemos relacionar diretamente às pessoas que vivenciaram os horrores da guerra e sensibilizaram-se ao ajudar os refugiados.

Em se tratando do primeiro dado histórico descrito acima, assim como Clausewitz teve apoio para adquirir conhecimento da língua portuguesa, Paschoal Carlos Magno indiretamente apoia o trabalho de Ziembinski no Brasil como ator quando investe no teatro amador.

Quando da estreia do primeiro espetáculo de Ziembinski no Brasil, houve um depoimento dele na época sobre a questão da impossibilidade do teatro como atividade comercial. Eis um trecho:

Inclusive, me lembro de uma conversa minha, não sei com quem foi, que me disse: ‘O que é que você pretende fazer?’ ‘*Pretendo fazer teatro*’. ‘Mas você quer fazer teatro como?’ ‘Teatro, teatro que eu costumava fazer’. ‘Mas você quer fazer teatro por dinheiro?’ Eu disse: ‘Não sei, estou acostumado a fazer teatro e onde se abre o

⁴³ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 23.

pano se vende entradas’. ‘Ah, não, isto aqui só duas pessoas fazem; já que você vai ficar aqui, saiba que isso é difícil. (ZIEMBINSKI apud MICHALSKI, 1995, p. 49) (grifo nosso)

Em *Novas diretrizes*, o personagem Clausewitz confessa ter provado para ele mesmo qual a sua verdadeira vocação: “[...] Eu sou ator. Esta é a minha profissão. Eu ainda não sei para que serve o Teatro no mundo depois da Guerra. Só sei que eu tenho que continuar a fazer o que eu sei fazer.” (BRASIL, 2001)⁴⁴

Defendemos a possibilidade de que o enunciado grifado acima – referente ao depoimento de Ziembinski – resulta no efeito de sentido presente no contexto discursivo do enunciado proferido por Clausewitz, o que pode confirmar o empréstimo do sintagma “fazer teatro” inserido em *Novas diretrizes*. No trecho do depoimento de Ziembinski está implícito o que ele pensa a respeito de sua profissão, assim como sua atitude repleta de coragem e determinação sobre o que ele quer continuar a fazer independentemente das condições adversas da época em questão. Em nosso ponto de vista, essa reflexão se coaduna com o que o personagem Clausewitz pensa sobre a profissão de ator.

Ao compararmos o fragmento do depoimento de Ziembinski com o conteúdo do enunciado do personagem Clausewitz em destaque, observando a partir do contexto em que ele é produzido, é possível perceber uma convergência de sentidos entre os discursos presentes em ambos os trechos. O personagem polonês consegue, após a jornada de tensão e exposição de suas dores, convencer a si mesmo acerca de sua função no mundo, da importância de continuar acreditando no poder da arte teatral mesmo diante da barbárie que ele presenciou, mesmo diante da incerteza e do caos gerado pelas consequências nefastas da guerra.

O grupo Os Comediantes, do qual Ziembinski fazia parte, segue sua trajetória com poucos recursos. Em 1943 há o registro de que o ministro da Educação, Gustavo Capanema, e seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade, auxiliaram o grupo Os Comediantes com uma verba de 360 contos de réis, quantia que garante a realização de uma temporada. O personagem Clausewitz quando explica a Segismundo como aprendeu o português faz referência ao seu professor de latim que tinha uma revista de poesia brasileira moderna e, animado, menciona o poeta Drummond: “O senhor já ouviu falar do senhor Carlos Drummond de Andrade?” (BRASIL, 2001).⁴⁵

⁴⁴ Cf. Anexo B: Cena 7, réplica 238.

⁴⁵ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 41.

O referido poeta teve uma participação muito importante durante a sua passagem pelo ministério da Educação e Saúde. Contribuiu em processos de resistência à favor da arte. Participou do I Congresso dos Escritores na luta pela democratização da cultura, mas também contribuiu muito com a sua poesia.⁴⁶

Na trama dramática há a presença de muitos elementos textuais que compõem os testemunhos do ator polonês Ziembinski. Muitas vezes o empréstimo textual se limita a apenas uma frase simples ou até mesmo uma palavra, como é o caso do sintagma e da palavra grifados no depoimento do ator sobre o início da relação com o teatro brasileiro:

Meu primeiro contato com o teatro brasileiro foi por mera casualidade. Naquela época, um amigo meu, o pianista polonês Malcuzinski, ia dar um concerto no Teatro Municipal. E antes haveria um coquetel para a imprensa no antigo Hotel Central. No coquetel estavam presentes várias pessoas representantes do meio intelectual do Brasil. Entre elas, *um rapaz muito simpático*: Agostinho Olavo. [...] Contou-me que fazia parte de um movimento teatral muito interessante: Os Comediantes. Eram amadores, pessoas de diferentes profissões – *médicos*, oficiais da aeronáutica... (ZIEMBINSKI apud MICHALSKI, 1995, p. 40) (grifo nosso)

Em seguida, reproduzimos o fragmento do enunciado que está inserido na fala de Segismundo no momento em que ele conta a Clausewitz sobre o acidente que vitimou sua irmã e cita o médico que salvou a vida dela:

Minha irmã. Aí na foto... É a minha família, sabe? Um dia eu viajava com ela para o Rio Grande, quando um caminhão cortou a minha frente. Quando eu acordei já estava no hospital. Bem. Não aconteceu nada comigo, o carro escapou de lado com a freada e foi colhido pelo caminhão que vinha na outra direção. O lado do passageiro. O lado onde estava sentada minha irmã. Ela ficou entre a vida e a morte. *Se não fosse um médico... Um cirurgião... Um rapaz, um rapaz simpático...* Fez de tudo para salvar minha irmã e conseguiu. (BRASIL, 2001) (grifos nossos)⁴⁷

Percebemos de imediato a possibilidade do autor ter tomado o trecho grifado acima de empréstimo do depoimento de Ziembinski, utilizando-o no processo de criação da réplica e no desenvolvimento dos personagens citados. Quanto ao médico, o que se pode averiguar também é que há referências na biografia de Getúlio Vargas muito próximas à situação inscrita na cena. Segundo Lira Neto (2013), em 1935 o médico Pedro Ernesto – que era prefeito do Rio de Janeiro e informante de Vargas – foi acusado de integrar o partido comunista e por conta disso foi preso. Ele havia evitado a amputação de uma perna de Darcy, esposa do presidente, num acidente de carro em Petrópolis. E por conta disso, o líder político

⁴⁶ Cf. no 2º capítulo desta dissertação: 2.1 *A Era Vargas (1930-1945)*.

⁴⁷ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 198.

nutria por ele profunda gratidão. Sobre a prisão do médico, Getúlio Vargas afirmou que, “embora as circunstâncias me forçassem a consentir nessa prisão, confesso que o fiz com pesar. Há uma crise na minha consciência. Tenho dúvidas se este homem é um extraviado ou um traído, um incompreendido ou um ludibriado” (VARGAS apud NETO, 2013, p. 265).

Nota-se a semelhança no discurso presente na fala de Segismundo – pelo fato de ter que castigar o médico que salvara a vida da irmã – com o depoimento de Vargas, no que concerne ao sentimento de culpa, ao peso na consciência: “Segismundo – De uns tempos para cá eu não posso olhar para minha irmã que eu vejo nos olhos dela os olhos daquele médico. Que raiva que eu tenho dele, senhor Clausewitz... Que raiva...” (BRASIL, 2001).⁴⁸

Historicamente, houve outro acidente envolvendo Alzira, a filha do presidente em 1939. Ela estava ao volante “quando uma das rodas do carro desparafusou e o veículo perdeu controle. [...] Ela sofreu apenas leves escoriações, mas o marido foi cuspidado para fora do automóvel” (VARGAS apud NETO, 2013, p. 366). Presumimos, assim, que as informações históricas de ambos os acidentes possam ter sido utilizadas pelo autor Bosco Brasil como inspiração para a construção da situação do acidente presente na estrutura dramática de *Novas diretrizes em tempos de paz*.

Sobre a homenagem feita pelo autor Bosco Brasil a Gianni Ratto, primeiramente ressaltamos a importância do legado do artista italiano para a história do teatro brasileiro. Gianni Ratto foi um grande e completo homem de teatro que integrou a primeira geração de encenadores no Brasil e tornou-se o italiano que mais contribuiu para o progresso do teatro nacional. Sempre preocupou-se em valorizar o trabalho dos autores e também dos atores teatrais brasileiros “engrandecendo suas atuações como forma de atingir o público para que guardasse consigo um pouco da experiência única pela qual passou, ou até mesmo cumprir a função de modificar, de alguma forma, aquele que a presenciou” (CARNEIRO FILHO, 2007, p. 13).

Como já foi informado, Ratto conviveu e trabalhou com Bosco Brasil. Além de assinar a iluminação da primeira montagem da peça *Novas diretrizes*, Ratto também debateu sobre a mesma no projeto “Ágora”. Vejamos o que Aimar Labaki declara sobre a peça em entrevista a Carlos Eduardo Silva Carneiro Filho:

...uma obra prima do teatro brasileiro nos últimos dez anos é *Novas diretrizes em tempos de paz*. Nesta obra-prima você tem um texto que parece esplendoroso, um texto que vai ficar, um cânone. Eu me emociono ao me lembrar dele. [...] Ele é uma súpula das opções do Gianni. [...] *O texto do Bosco segue todas as opções estéticas*

⁴⁸ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 205.

e éticas do Gianni. Então, esse espetáculo, que é o melhor que a gente fez nos últimos dez anos, é um espetáculo do Gianni Ratto, ainda que ele não esteja ali. Até está, quer dizer, porque foi o ano em que ele ganhou um Shell especial. Ele foi reconhecido como cenógrafo e iluminador disso. Mas a importância não é essa, a importância maior é que os valores do Gianni estavam ali. Aquilo que, repito, é o melhor que a gente fez nos últimos dez anos é um espetáculo de Gianni Ratto. E de uma brasilidade desesperada em busca de uma identidade.⁴⁹

Já o intelectual húngaro Paulo Rónai nasceu em 1907 em Budapeste, na Hungria, e faleceu no Rio de Janeiro em 1992. Ele foi ensaísta, tradutor, linguista e professor de francês e latim no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Filho de um livreiro, aos 19 anos Rónai já havia traduzido poetas latinos para revistas. Em 1939 traduz e publica uma coletânea com poesia brasileira, mas no mesmo ano, por causa da sua origem judaica, é enviado a um campo de trabalhos forçados. Em 1941, em plena Segunda Guerra Mundial, ele se refugiou no Brasil, país no qual fez amizade com vários intelectuais como Aurélio Buarque de Holanda (com quem teve muitas parcerias na escrita), Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa dentre outros. Em 1942, por meio de uma procuração, casa-se com sua noiva húngara na tentativa de trazê-la ao Brasil, porém ela morre na Europa assassinada pelos nazistas (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

A atuação como professor e tradutor e o grande amor que ele dedicou às palavras – suas principais áreas de pesquisa foram a filologia e a linguística – facultaram, além do estudo formal de línguas, a garantia de um imenso aporte cultural e se constituiu como um reflexo de sua formação humanista, o que podemos confirmar a partir de sua participação na escrita de todas as notas explicativas para a publicação da tradução dos volumes da *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac. Fica patente a preocupação dele em facilitar o acesso do que é considerado um patrimônio cultural universal (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). Rónai traduziu várias obras e escreveu outras tantas, mas vale ressaltar que em 1956 ele escreveu o livro de memórias *Como aprendi o português e outras aventuras*. Ele conta a sua relação com o idioma, os constantes desafios em aprender uma língua nova, uma experiência iniciada ainda na Hungria e aperfeiçoada no Brasil, onde se tornou um dos mais profícuos intelectuais do século XX.

Situemos agora as recorrências do recorte histórico da biografia de Paulo Rónai que podem também ter sido utilizadas no processo de construção da peça *Novas diretrizes em tempos de paz* pelo autor para a criação dos caracteres do professor Cracowiack.

⁴⁹ Entrevista concedida por Aimar Labaki a Carlos Eduardo Silva Carneiro Filho em setembro de 2006. Cf.: LABAKI apud CARNEIRO FILHO.

Na peça, o personagem Clausewitz diz ao fiscal Segismundo que o professor Cracowiack tinha um exemplar de uma revista com poesia brasileira moderna. Concluímos que essa é uma referência implícita ao imigrante húngaro; Rónai, inclusive, foi amigo do poeta Carlos Drummond. Outra recorrência importante refere-se ao aprendizado da língua portuguesa pelo personagem Clausewitz que iniciou seus estudos do idioma ainda na Polônia, semelhante à experiência de Rónai, que, assim como o personagem da peça, também era um judeu refugiado da Segunda Guerra Mundial que adotou o Brasil como pátria.

Além dos pontos em comum já citados, é possível que a situação da morte da noiva de Paulo Rónai também tenha sido um elemento histórico que serviu como base de inspiração ao autor Bosco Brasil. Nesse sentido podemos associar a situação referida anteriormente à mulher do imigrante Clausewitz que morreu em um hospital de Paris. Portanto é provável que muitos dos dados biográficos dos três imigrantes homenageados pelo autor tenham sido aproveitados no processo de escrita da peça. As referências históricas expostas até aqui contribuem para o avanço do estudo da construção dramática da peça, objeto desta dissertação, e fazem parte de um contexto histórico que abordaremos em seguida.

2. A PERSPECTIVA HISTÓRICA NA DRAMATURGIA DE *NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ*

O teatro pode colaborar com a História ao tecer pontes entre passado e presente, ao levantar dúvidas, revisar personagens, investigar fatos já cristalizados como verdadeiros.

Catarina Sant'Anna.

O grande teórico Walter Benjamin descreve uma cena de um quadro de Paul Klee em que um anjo parece afastar-se para longe daquilo que está olhando fixamente:

[...] Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e se prende em suas asas com tal força que o anjo já não as pode fechar. A tempestade irresistivelmente o impele ao futuro para o qual ele dá as costas enquanto um monte de ruínas cresce até o céu diante dele. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 266)

Tal qual o anjo descrito por Benjamin, nós contemporâneos somos consequência de todos esses fatos. Muitos de nós sequer podemos imaginar o horror vivenciado por tantas pessoas vitimadas nas inúmeras guerras e lutas que foram travadas na história da humanidade, principalmente no século XX, embates que foram realizados na maioria das vezes com a prerrogativa da busca pelo progresso. Todavia, essa máscara dissimuladamente tenta esconder a verdadeira pulsão dos líderes totalitários, tiranos num jogo que busca a luta desmedida pelo poder a qualquer custo. Eis que esse anjo boquiaberto e estupefato é testemunha ocular das maiores barbáries “como os bombardeios de sociedades civis desarmadas, os campos de extermínio nazistas, o assassinato sem precedentes de judeus, ciganos, homossexuais, doentes mentais e deficientes físicos nos crematórios nazistas na Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki” (MATOS, 2011, p. 62), as torturas torpes ocorridas nos porões do regime estado-novista de Getúlio Vargas e dos “Anos de Chumbo” da ditadura militar, a queda das torres gêmeas nos Estados Unidos, os massacres no Oriente Médio e tantas outras catástrofes que vem acometendo tantas vítimas ao redor do mundo.

Como condição da própria investigação histórica, há que se observar a importância do dever de memória e do dever de esquecimento que manifesta-se como dupla natureza: a arte de lembrar e a arte de esquecer, a capacidade de imergir no passado pensando no futuro, de mergulhar nas memórias para entender o que somos a partir de nossa formação somadas à coragem de nos deparar com o trauma, essa experiência terrível de quase morte, com todas as feridas, dores e cicatrizes, com o intuito de entender o passado a fim de que o presente não seja uma rememoração pregressa, mas uma elaboração. É nesse ato contínuo de lembrar e esquecer que nossa realidade pode ser transformada.

É importante destacar que essa investigação histórica nos interessa enquanto elemento constituinte da construção da obra dramática vista como lugar da conexão estética e política do discurso. Nesse sentido Abreu afirma que:

O Brasil, assim como a dramaturgia, está apoiado sobre dois extremos: o da consciência histórica e o da reinvenção. A dramaturgia existe na amplitude desses dois pontos. E é nessa amplitude que surgem os êxitos e as distorções. A dramaturgia é o lugar da articulação estética e política do discurso, seja no texto ou na cena, na imagem ou no espaço invisível que surge entre a cena e a plateia no momento exato do fenômeno teatral. É lugar de criação de linguagem. E linguagem tem a ver com liberdade, poder e identidade, tem a ver com nação. Há quem diga que está mesmo ligada ao conceito de nação. Um dos primeiros sinais de que existe uma nação é quando identificamos uma língua autônoma, que se articula em linguagem. Um dos primeiros sinais, portanto, de que existe uma nação autônoma, há quem diga, é quando identificamos a existência da dramaturgia. (ABREU, 2010, p. 31)

O contexto histórico da peça *Novas diretrizes em tempos de paz* situa-se no período do final do Estado Novo (1937-1945), na chamada Era Vargas (1930-1945) e no final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Primeiramente, em 2.1 *A Era Vargas (1930-1945)* consiste em uma breve retrospectiva do governo Vargas até o Estado Novo com o intuito de destacar fatos relevantes para a análise da construção da peça; no tópico 2.2 *A imigração polonesa: do século XIX ao Estado Novo* descrevemos brevemente sobre a imigração polonesa no Brasil; e no 2.3 *Um dia na história: 18 de abril de 1945* desenvolvemos um breve panorama de fatos ocorridos no dia 18 de abril de 1945, data em que a ação dramática da peça acontece.

2.1 A Era Vargas (1930-1945)

Getúlio Dorneles Vargas nasceu numa fazenda próxima à cidade de São Borja, no Rio Grande do Sul na fronteira com a Argentina, no dia 19 de abril de 1882. Filho do general

Manuel Vargas, herói da Guerra do Paraguai (1864-1870), desde a infância, Vargas acompanhava com fascínio os assuntos militares a partir das histórias da guerra contadas pelo seu pai e presenciava de um ponto de vista privilegiado as disputas políticas, frequentes no Rio Grande do Sul da época, que geralmente chegavam às vias de fato, com o uso da força e da violência resultando muitas vezes em mortes.

Para falarmos a respeito do início da Era Vargas, é necessário revisitarmos o período anterior a ela no intuito de enfatizarmos fatos históricos que tiveram uma importância fundamental na eclosão da Revolução de 1930. Antes mesmo da revolução, Getúlio Vargas já demonstrava simpatia pelo fascismo, como afirma o escritor e jornalista Lira Neto em uma entrevista à Rádio Metrôpole de Salvador:

Em 1929, Getúlio Vargas, então candidato a presidente da república é entrevistado por um jornalista de um jornal gaúcho, *Correio do Povo*, que pergunta o seguinte: “Senhor candidato, em quem o senhor se inspira? Qual a sua inspiração política? Qual a sua inclinação política?” O Getúlio, naquele momento, aí sim é textual, ele diz: “Eu me inspiro na renovação criadora do fascismo de Benito Mussolini”. Hoje isso nos provoca algum arrepio, nos deixa chocados. Agora a gente precisa sempre tentar analisar a frase e o acontecimento no seu devido contexto histórico. (LIRA NETO, 2014)

Com a grande Depressão da economia mundial em 1929, ocorre o *crash* da bolsa de valores dos Estados Unidos e o regime capitalista sofre uma desestabilização em sua base. Altos executivos perdem seus cargos, empresas fecham suas portas, muita gente perde o emprego. Os efeitos da crise se faz sentir em todo o mundo.

Em meio à instabilidade, a democracia parecia um regime que estava prestes a ruir. Surgem, nesse momento, tentativas de renovar ou de corrigir os rumos, outras abordagens e a busca de possibilidades de reequilibrar a economia e a política. Essa correção de rumos tendia para um regime contrário à democracia numa tentativa de se implantar um regime ditatorial. Nos mais diferentes países, o cenário era propício para o surgimento de políticos que tivessem apelo popular. Na Europa, o fascismo italiano e o nazismo alemão foram dois grandes movimentos políticos que ganharam força em face às incertezas vividas naquele período. Nesse momento, Hitler chega ao poder na Alemanha, Mussolini lidera na Itália, Salazar em Portugal e Getúlio Vargas no Brasil.

Conforme Lira Neto, a formação de Getúlio Vargas faz parte de uma cultura política gaúcha baseada num sistema inspirado no positivismo,

ou seja, as referências, as matrizes ideológicas regionais do Getúlio eram positivistas e portanto acreditavam na chamada ditadura científica, isto é, eles acreditavam que as elites intelectuais tinham o dever histórico, a obrigação de conduzir o povo até o seu destino, isto é, o poder não deveria decorrer do voto mas do saber. [...] Ele acreditava piamente que a ditadura era o único caminho viável para aquele momento histórico”. (LIRA NETO, 2014)

2.1.1 Governo Provisório (1930-1934)

Os cafeicultores eram a base de sustentação da República Velha – sistema pelo qual as oligarquias paulista e mineira se mantinham no poder desde o final do século XIX, também conhecida como política do café com leite, cuja tradição funcionava por meio da alternância no mandato de presidente entre os representantes dos estados de São Paulo e Minas Gerais. Eles sucumbiram diante da queda dos preços do café, fato este que estimulou a perda do poder para a Revolução de 1930 – movimento político-militar que depôs o presidente Washington Luís, responsável por romper com a tradição ao indicar para a sucessão presidencial, o paulista Júlio Prestes, eleito, mas impedido de tomar posse por suspeita de fraude no pleito.

Vargas acaba se tornando líder de um movimento para o qual inclusive ele hesitou bastante em fazer parte: o golpe que derrubou a República Velha, a Revolução de 1930. À frente de um governo provisório composto por “uma coalizão heterogênea de forças direitistas e esquerdistas, democratas e autoritários, latifundiários, industriais e operários, todos compartilhavam da mesma busca por uma solução para a Grande Depressão” (POMPEU, 2004, p. 4).

Nesse período, Vargas centralizou o Estado e o pôs à serviço da industrialização, da proteção aos trabalhadores e a serviço das Forças Armadas, que demonstravam interesse de aumentar o poderio industrial no intuito de reforçar a quantidade de armamentos bélicos. Passou a governar por decreto e após suspender a Constituição Federal, fechou o Congresso, o que possibilitou a ele deter em suas mãos todo o poder do governo.

Munido de sua ambiguidade e capacidade de contemporizar o quanto podia antes de tomar uma decisão definitiva, Vargas exercera como nenhum outro líder político a hábil arte de procrastinar as resoluções para os possíveis conflitos internos que surgiam no governo. Seguiu como sempre houvera feito com a sua sábia expressão estratégica: “deixa como está para ver como é que fica” (LIRA NETO, 2013, p. 167).

Em 1931 ele firmou uma aliança com a Igreja ao inaugurar a estátua do Cristo Redentor e ao autorizar o ensino religioso nas escolas públicas. Na sua juventude, Getúlio era avesso à religião católica, pois se mantinha como um homem cético, mas com o passar do tempo, a experiência política fez com que ele se convencesse da importância de usar a religião como instrumento político para auxiliar sua cruzada contra o comunismo e pela construção de um regime autoritário. Depois de completar quatro anos de governo, sua base de apoio estratégico com o Catolicismo cresce e, segundo Maria Luiza Carneiro, com o recuo das ideias liberais, a Igreja, representante da direita conservadora, reassume seu papel político doutrinário” (CARNEIRO, 1990).⁵⁰

Em dezembro de 1931, Vargas solicitava com extrema celeridade que o ministro da Justiça, Maurício Cardoso, elaborasse um esboço de legislação eleitoral no intuito de minimizar as constantes acusações oriundas da opinião pública de que havia intenção do presidente de se manter no poder num regime ditatorial. Com isso, a reconstitucionalização foi sendo adiada até o surgimento do movimento de 1932, quando ocorre a Revolta Constitucionalista em São Paulo, requerendo a realização de uma Assembleia Nacional Constituinte no intuito de elaborar uma nova constituição brasileira. Houve cerca de 633 mortes e em média 15.000 feridos por conta da revolta, mas Getúlio Vargas venceu. Nesse período, houve muitas ordens de prisão contra dirigentes sindicais e, para qualquer pessoa que fosse suspeita de subversão, eram aplicados muitos interrogatórios e quase sempre havia abusos e o uso de ações truculentas.

A polícia política carioca, a 4^a Delegacia Auxiliar, era constituída de muitas divisões e passou a ser chamada de DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. Em 1933, foi renomeada para DESP – Delegacia Especial de Segurança Política e Social tendo como novo chefe o capitão Filinto Müller, um “tipo linha-dura”, pró-nazismo e que tratava os presos políticos sem a mínima complacência. Foi ele o responsável pelas inúmeras torturas cometidas nos porões da ditadura do Estado Novo, como veremos mais adiante.

Conforme Rose (2001), a maioria dos presos capturados quando da revolta paulista foram levados para o Rio de Janeiro, incluindo simpatizantes do movimento pró-constituição, espíões e suspeitos de subversão. Eles foram divididos em dois grupos: os que passariam por intensos interrogatórios e os que seriam enviados para as prisões que eram situadas nas ilhas ou nos porões do navio D. Pedro I, que passou a ser utilizado como prisão. Em Dois Rios, a

⁵⁰ A partir de um movimento liderado por Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde, a Igreja luta por garantir seu espaço-símbolo por meio da ênfase atribuída ao que eles consideravam ameaças às tradições católicas como o protestantismo, a influência *yankee* e o judaísmo.

colônia correcional na Ilha Grande havia cubículos subterrâneos, imundos, sem ar nem luz. Muitos foram mortos sem motivo aparente. Somente nas ilhas Grande e das Flores na baía de Guanabara estimou-se que havia em média 6.000 reclusos, sendo que muitos nada tinham a ver com a insurreição constitucionalista (ROSE, 2001, p. 50-53).

2.1.2 Governo Constitucional (1934-1937)

Em 1934 a nova Constituição era aprovada representando um avanço do ponto de vista político: instaurava o voto secreto, constituía o direito de voto às mulheres, implantava a criação da Justiça Eleitoral e da Justiça do Trabalho e estabelecia eleições diretas para presidente, o que possibilitaria o prolongamento do mandato do presidente por mais quatro anos. Vargas ainda deslocou o eixo produtivo da agricultura para a indústria, estabelecendo as bases da moderna economia brasileira, instituiu o conceito de “segurança nacional” e aprovou a expulsão de estrangeiros “perigosos à ordem pública”.

O ditador deixava o poder para dar lugar ao presidente, que neste caso era a mesma pessoa. Em seu discurso de posse no dia 20 de julho de 1934, ele prometeu diante da Assembleia que iria manter e cumprir com lealdade a Constituição Federal, contudo, segundo Lira Neto, ele não parecia inclinado a cumprir a promessa. “As constituições são como as virgens, nasceram para ser violadas”. Essa frase foi atribuída a Getúlio e em pouco tempo ela foi posta em prática (LIRA NETO, 2013, p. 191).

Após as eleições parlamentares ocorridas em outubro de 1934 e que elegeram a maioria dos deputados pró-governo, Vargas se organizou no intuito de efetivar as principais mudanças à Constituição, necessárias para que ele pudesse agir com mais rigor contra o que ele considerava como a subversão comunista.

Em fins de janeiro de 1935, após o conhecimento por parte do governo da leitura do manifesto comunista de autoria de Luís Carlos Prestes, foi votada na Câmara uma Lei de Segurança Nacional que ficou conhecida pela imprensa e pelos grupos operários como a “Lei Monstro”, que previa rigorosas punições a “crimes contra a ordem política e social”, um dispositivo jurídico que dava a possibilidade de controle e repressão sobre os inimigos do regime. Com a aprovação da lei, em 04 de abril de 1935, o governo recupera boa parte dos poderes discricionários, perdidos com a reconstitucionalização (LIRA NETO, 2013, p. 205).

As Forças Armadas detém uma insurreição político-militar organizada pela ANL – Aliança Nacional Libertadora, liderada por Luís Carlos Prestes. O movimento ficou

conhecido como Intentona Comunista, cujo objetivo era a luta contra o imperialismo, combate ao fascismo e a favor dos direitos democráticos. Essa insurreição foi o que faltava para Vargas começar a endurecer seu regime, o que posteriormente favoreceu a intensificação irrestrita do poder de repressão.

Meses antes da deflagração do levante, o serviço secreto britânico informou ao governo brasileiro sobre um golpe subversivo elaborado por um “comitê russo” juntamente com o Partido Comunista do Brasil (PCB), no intuito de derrubar Getúlio Vargas do poder e substituí-lo por Luís Carlos Prestes. Entre todos os envolvidos, além do casal Luís Carlos Prestes e Olga Benário – alemã que tinha a função de garantir a segurança pessoal de Prestes – estava também o casal de alemães Arthur Ernest Ewert e Elise Saborovsky, que, para todos os efeitos, em seus passaportes, eram respectivamente os americanos Sr. e a Sra. Harry Berger. O Sr. Berger era representante graduado do Komintern⁵¹ e tinha a função de coordenar o grupo de espiões que fora enviado ao Brasil.⁵²

A polícia política da então capital federal, que já era considerada terrível pelas barbáries cometidas, tornou-se ainda mais cruel. O departamento era comandado naquela época pelo capitão Filinto Müller, um proscrito da Coluna Prestes,⁵³ inimigo declarado dos comunistas, negros, operários, esquerdistas e judeus. Segundo Rose, a Gestapo alemã havia firmado um acordo verbal secreto com a polícia política brasileira, que veio a se concretizar após o mês de novembro de 1935, com o objetivo de combater o bolchevismo além de outros dogmas considerados perigosos para ambos os regimes (ROSE, 2001, p. 95).

Muitos dos participantes e simpatizantes da Intentona Comunista – além de jornalistas, professores e intelectuais – foram perseguidos, presos arbitrariamente, torturados e muitos foram mortos, além daqueles que simplesmente desapareceram.⁵⁴ Quando os carrascos tinham a necessidade de encobrir alguns assassinatos cometidos, eles agiam ainda mais friamente: jogavam os corpos pela janela levando a crer que as vítimas haviam cometido suicídio.

⁵¹ Termo utilizado para designar a Internacional Comunista, uma organização fundada por Vladimir Lenin em 1919 para reunir os partidos comunistas de diferentes países.

⁵² Faz-se necessário informar a importância de enfatizar a trajetória do casal Berger, visto que os acontecimentos que se sucedem com os mesmos nas masmorras do regime nefasto, serão informações de extrema utilidade e que servirão como exemplos para o processo de associação entre os fatos históricos e a constituição das ações dramáticas do texto.

⁵³ Foi um movimento que eclodiu em 1925, liderado por militares, que faziam oposição à República Velha e às classes dominantes. O Brasil vivia sob o domínio das oligarquias rurais e os militares questionaram este poder por meio da pressão por mais investimentos nas forças armadas. Com aproximadamente mil e quinhentos homens, a Coluna Prestes atravessou 11 estados num período de dois anos e meio. Luís Carlos Prestes tornou-se o ícone desta Marcha, ficando conhecido como “O cavaleiro da esperança”.

⁵⁴ Entre os intelectuais perseguidos estavam Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rubem Fonseca, Anísio Teixeira, Nise da Silveira, dentre outros.

Houve também uma operação de caça aos espiões comunistas infiltrados no Brasil, ação que culminou em muitas deportações e detenções a estrangeiros, muitas das quais sentenciadas pela prática do antissemitismo, não apenas pelas extradições, mas também pelas prisões de judeus inocentes somente com o intuito de se apoderar da fiança.

No dia 26 de dezembro de 1935, o agente principal do Komintern, Ernest Ewert, é capturado, juntamente com sua esposa. No grupo responsável pela prisão estava um louro que no interior do camburão prendeu as mãos do preso a uma barra de ferro e “calmamente tirou um quebra-nozes do bolso e passou a quebrar algumas avelãs. De repente, segurou firme a mão esquerda do detento e enfiou o polegar de Berger no quebra-nozes. Com uma naturalidade inesperada, partiu-lhe o dedo em muitos pedaços” (ROSE, 2001, p. 94).

Posteriormente, as torturas e crueldades contra Ewert e sua esposa foram tão bárbaras que esse ficou conhecido, até então, como o caso mais brutal de sevícia já perpetrado contra um prisioneiro dentro do regime. Eles foram levados para o quartel general da Polícia Especial no morro de Santo Antônio. Os dois ficaram nus e foram obrigados a ficar de pé por 72 horas. Passaram oito dias sem comer, beber nem dormir. Ele fora preso numa jaula minúscula de onde só saía para o interrogatório ou para as torturas. Ela fora estuprada inúmeras vezes pelos seus algozes. Ewert foi vitimado por inúmeros choques elétricos na cabeça, no pênis e no ânus, enfiaram pregos embaixo das unhas além das queimaduras de cigarro e charuto por todo o corpo. Teve os testículos espremidos por uma engenhoca que fora fabricada pelo próprio Filinto Müller que recebia todo o apoio da Gestapo alemã.

O casal alemão passou por provações terríveis em que um tinha que assistir às atrocidades infligidas ao outro, como o “fuzilamento” contra Ewert, como afirma Fernando Moraes em seu depoimento para o documentário *O Velho – A história de Luís Carlos Prestes*, dirigido por Tony Venturi:

Num dado momento depois de simularem um fuzilamento, depois de simularem que estavam enterrando viva a mulher dele no morro Santo Antônio⁵⁵, eles enfiaram um arame na uretra dele, no pênis dele, deixam a ponta do arame pra fora, esquentam a ponta com um maçarico pra tentar fazê-lo confessar e ele não abre o bico. (MORAES apud O VELHO, 1997)

⁵⁵ Conforme Rose, a simulação de fuzilamento foi urdida com requintes cruéis de tortura psicológica em que a mulher de Ewert fora obrigada a cavar um buraco enquanto eles simulavam o assassinato do marido. No entanto, ocorreu com ela processo diferente ao ser enterrada viva e depois de um certo tempo desenterrada já arfando. Cf.: ROSE, 2001, p. 97.

Diante dos rumores disseminados da existência de abusos violentos ocorridos nas dependências da polícia política, eis que Vargas vai à público em um discurso dissimulado e repleto de poder persuasivo:

Posso afirmar-vos que até agora todos os detidos são tratados com benignidade, atitude esta contrastante com os processos de violência que eles apregoam e sistematicamente praticam. Esse procedimento magnânimo não traduz fraqueza. Pelo contrário, é próprio dos fortes, que nunca se amesquinham na luta e sabem manter, com igual inteireza, o destemor e o sentimento de justiça humana. (VARGAS apud LIRA NETO, 2013, p. 264)

Mesmo diante de métodos de tortura tão macabros,⁵⁶ Ewert e Elise Saborovsky, após meses de extremo sofrimento, mantiveram-se em silêncio resistindo o quanto puderam em nome do idealismo. Aquele, saiu do país completamente louco. Esta, junto com Olga Benário Prestes, ambas judias, foram deportadas para a Alemanha em agosto de 1936. Alguns anos depois, em 1940 e 1942 respectivamente elas morreram nos campos de concentração. Olga foi executada nas câmaras de gás do campo de extermínio de Bernburg.

Quanto a Luís Carlos Prestes, preso com Olga Benário no dia 05 de março de 1936, foi condenado à reclusão total e à incomunicabilidade. Em maio de 1937, sua pena foi uma das maiores aplicadas aos responsáveis pela fracassada revolução: dezesseis anos e seis meses. Ele foi libertado da prisão em 1945 com a anistia aos presos políticos nos estertores da ditadura estado-novista.

⁵⁶ Em 1936 as sub-elites brasileiras já eram consideradas no mundo uma das maiores especialistas dessas técnicas cruéis de interrogatório, sendo em seguida desenvolvidas na ditadura do Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, foram ainda mais aperfeiçoadas na ditadura militar que ocorreu entre os anos de 1964 e 1985. Entre as técnicas de tortura podemos citar a terapia de choques; a tortura com brasas, com pontas de cigarro aceso; tortura com pregos, alfinetes ou lascas de bambu encravados nas unhas, comumente conhecida como *adelfis*; surras, socos e pontapés; chicotadas; enterrar a vítima ainda viva e depois desenterrar ainda respirando; mutilações; proibição à vítima de dormir ou beber água durante dias; quebra de ossos dos dedos da mão com algum instrumento como um quebra-nozes. No Estado Novo outros métodos foram utilizados como a bucha de mostarda (uma esponja embebida na mostarda e introduzida na vagina das vítimas) ou o “salão de beleza”, em que os cabelos eram arrancados com pinça. Outra técnica mais sofisticada consistia em algemar o detento com as mãos para trás e utilizava-se uma máscara de couro em volta da cabeça, com pouco ar, depois surrava o detento até ele quase desmaiar. O pau-de-arara, recurso utilizado desde o tempo da escravidão, também era comum em que os pulsos do preso eram amarrados nos joelhos dobrados entre os braços. Depois passava-se um ferro entre a brecha. A vítima era suspensa e torturada com choques, queimaduras, socos e chicotadas. Sem contar as técnicas mais bizarras como arrancar um olho para obter informações. A equipe de tortura costumava beber longos goles de cachaça e realizavam essas atividades como se estivessem numa festa, numa algazarra. Cf.: ROSE, 2001, p. 94-99, 120-121; e PINHEIRO apud GUINZBURG, 2010, p. 137.

2.1.3 Estado-Novo (1937-1945)

O Estado Novo, assim como uma moeda, possuiu duas faces: de um lado, a configuração aparente é aquela que expressa um semblante sorridente de um Vargas que defende o povo favorecendo a sociedade com o desenvolvimento econômico e a implantação das novas leis trabalhistas, e de outro, uma face horrenda, cruel, que impiedosamente machuca, prende, e que por meio da polícia política com o auxílio do D.I.P, o Departamento de Imprensa e Propaganda, isola, repreende, censura e tortura.

Durante todo o período da ditadura de Getúlio Vargas, o mundo vivia dividido entre duas grandes forças: o Nazifascismo e o Comunismo – que se enfrentaram inclusive depois, na própria Segunda Guerra Mundial – e que tinham muitos adeptos, tanto de um lado quanto do outro, aqui no Brasil e em outros países. Uma parte da população brasileira apoiava que o governo fosse ditatorial e que não tivesse congresso, acreditando que era a única forma realmente possível de se avançar politicamente e ter progresso no país.

Conforme Pompeu (2004), naquela época o nazifascismo não tinha a má fama que adquiriu após a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto. Muitas pessoas consideravam que esses regimes haviam solucionado os problemas sociais como o fim do desemprego e a promoção da redistribuição de renda. No entanto, essas soluções para o desemprego ocorreram por meio de uma mobilização de cada país numa economia de guerra que levaria a um conflito em grande escala e à redistribuição feita por meio da partilha de bens de pessoas proscritas da sociedade como os judeus, os ciganos e os comunistas que passaram a trabalhar como escravos e/ou foram exterminados (POMPEU, 2004, p. 5).

Sob o pretexto de conter a ameaça comunista, em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas aplicou um golpe de Estado apoiado pelos integralistas, instituindo o Estado Novo ditatorial em que o país passaria novamente a ser considerado um Estado de exceção. Contudo, Vargas promete ao povo a realização de eleições em 1938 e promulga uma nova constituição.

Escrita pelo ministro da Justiça, Francisco Campos⁵⁷, a Carta Magna ficou conhecida como *Polaca*, de teor fascista – em seus 187 artigos havia influência da italiana Carta del Lavoro de Mussolini, principalmente no que concernia à organização da economia e da política por meio de corporações profissionais⁵⁸ – numa referência à outorgada pelo marechal Józef Pilsudski (1867-1935), líder do golpe militar na Polônia que o levou ao poder em 1921.

⁵⁷ Ele ajudou a redigir os atos institucionais depois de regime de 1964.

⁵⁸ Cf.: LIRA NETO, 2013, p. 318.

A Polaca tinha muitos dispositivos que jamais saíram do papel – entre eles o mais importante, o que determinava a realização de um plebiscito para reconhecê-la pelo voto popular. Segundo a Carta Magna, o mandato presidencial seria mantido até a realização da consulta pública, contudo, como não era do interesse de Vargas que isso acontecesse, só eram cumpridos e aplicados aqueles artigos que se ajustavam aos interesses do regime, ou seja, com a dissimulação, astúcia e constante ambivalência, o ditador ia realizando o que era a sua maior ambição: se perpetuar no poder.

Em 1937, Vargas criava o SNT – Serviço Nacional de Teatro com o intuito de apoiar e patrocinar a criação de grupos experimentais, como também fomentar um estímulo às montagens de autores teatrais brasileiros. O teatro era apoiado pelo governo, contudo, evidentemente era controlado pela censura. Entre os anos de 1937 e 1945, o poder discricionário do regime varguista procura silenciar o teatro, mas a ideologia populista, através do teatro de revista, mantém-se ativa. Surgem as primeiras companhias estáveis do país, com nomes como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Eva Tudor, entre outros.

Em 1938 os integralistas tentaram um golpe contra Getúlio, mas foram derrotados e desarticulados. Um grupo de insurretos fora executado no mesmo dia do levante e cerca de quatrocentos suspeitos de participação na insurreição foram detidos, submetidos às chamadas “sessões espíritas”: os famigerados interrogatórios repletos de cruéis torturas e abusos, cometidos principalmente pelos carrascos Emiliano Romano e outro que usava um apelido quando estava diante de suas vítimas, o Buck Jones⁵⁹, que ficou conhecido por se destacar nos métodos utilizados para “arrancar” informações dos detidos.

Com relação à implantação da censura que teve seu início na Era Vargas nos idos de 1930, se estabeleceu em contínua atividade desde aquele período até o reconhecimento oficial com a instituição do Estado Novo. Em 1939 surgiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), comandado por Lourival Fontes, o mesmo que coordenara o sistema de censura nacional em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Ele “não era um intelectual, nunca lia livros nem jornais. Ao contrário, era um pau-mandado, defensor do presidente, e abertamente pró-fascista” (ROSE, 2001, p. 157).

⁵⁹ Conforme Lira Neto (2013), a partir de informações de testemunhas, Buck Jones era um mulato grandalhão que tinha uma enorme cicatriz no lado esquerdo do rosto e atuava como soldado em Pernambuco quando foi preso e depois transferido para o Rio Grande do Sul. Foi expulso do exército e se alistou depois na polícia quando já estava vivendo no Rio de Janeiro na década de 1930. Era capaz de fazer qualquer tipo de tortura ou trabalho sujo.

O órgão tinha status de ministério e disseminou o controle do Estado sobre as comunicações sendo composto por cinco divisões distintas: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa. Havia um sexto órgão denominado “Serviços Gerais” que ancorava os jornalistas, artistas, fotógrafos, intelectuais e escritores que se agregaram ao regime. Era inspirado na propaganda nazifascista, como afirma Capelato:

No varguismo, não apenas as técnicas de manipulação destinadas a provocar mudanças de sensibilidade e exaltação dos sentimentos, mas também formas de organização e planejamento dos órgãos encarregados da propaganda política revelam identidade com a proposta nazista. (CAPELATO, 1999, p. 168)

Resultado do processo intervencionista do Estado na área da comunicação e da cultura, o DIP cria veículos de comunicação na imprensa e no rádio com o objetivo de doutrinar as massas e legitimar a ideologia do novo regime produzindo e divulgando uma imagem positiva do governo por meio de livros, folhetos, cartazes, programas de rádio (instituem *A Hora do Brasil* que passou a ser chamada *A Voz do Brasil*), fotografias, cinejornais e documentários.⁶⁰

O Estado Novo ampliou sua capacidade de intervenção na esfera cultural por meio de instituições criadas pelo Ministério de Educação e Saúde Pública que teve Gustavo Capanema como ministro por longos onze anos.⁶¹ Ele tinha extrema sensibilidade para as artes e forte vinculação com a cultura nacional. Capanema conseguiu reunir no ministério intelectuais das áreas da educação, da cultura e das artes. Carlos Drummond de Andrade que já havia trabalhado com ele em Minas Gerais foi seu chefe de gabinete. As relações entre esses intelectuais eram tensas, pois muitos eram liberais, o que provocava muitos embates que eram muitas das vezes contornados por Carlos Drummond.⁶²

No dia 1º de setembro de 1939, a Alemanha invade e reparte a Polônia. A Inglaterra e a França declararam guerra à Alemanha dando início à Segunda Guerra Mundial. Nesse período, o presidente Vargas inicia um diálogo entre Itália e Alemanha, mas em 1942, após o estratagema do jogo duplo entre Eixo e Aliados, o presidente precisou parar com suas

⁶⁰ O rádio firmou-se nesse período, sendo muito valorizado entre os ouvintes, graças aos programas humorísticos, aos musicais, às transmissões esportivas, ao radiojornalismo e às primeiras radionovelas. O auge do meio de comunicação foi na década de 1940 quando surgem grandes nomes no meio artístico com Mário Lago, Cauby Peixoto, Emilinha Borba, Paulo Gracindo, Janete Clair dentre muitos outros.

⁶¹ Gustavo Capanema foi nomeado ministro em 1934. Entre os órgãos criados no período estado-novista estavam o Serviço Nacional de Teatro e o Conselho Nacional de Cultura.

⁶² Entre as figuras ilustres estavam Mário de Andrade, Anísio Teixeira, Jorge de Lima, Villa-Lobos, Manoel Bandeira e Cecília Meireles.

hesitações e ambivalências⁶³, pois os Estados Unidos aceitaram financiar a construção da usina siderúrgica de Volta Redonda, a menina dos olhos do ditador, promessa de expansão econômica e a certeza de que o Brasil poderia fabricar o seu próprio armamento bélico. Feito o acordo, Vargas rompe com o Eixo e cria a FEB – Força Expedicionária Brasileira que enviou tropas em 1944 para lutar ao lado dos Aliados (Estados Unidos, União Soviética, Reino Unido e, depois França).

Em 1940, Getúlio lança as premissas para a industrialização brasileira como base na política de substituição de importações. Como os países industrializados estavam envolvidos na guerra, o Brasil tinha condições de implantar indústrias que abastecessem o mercado interno e que ainda tivessem excedentes para a exportação.

Em março de 1945, após a instituição da Lei Constitucional nº 9 que abrandou a censura no país, ocorre o registro de um manifesto de jornalistas com base na declaração dos escritores produzida entre os dias 22 e 27 de janeiro, no I Congresso Nacional de Escritores promovido pela Associação Brasileira de Escritores, manifestação contrária ao Estado Novo. A declaração era composta por quatro itens reivindicando liberdade de expressão, o voto livre, a soberania popular e a reorganização política do país. A ideologia que sustentou a realização do congresso estava baseada na luta dos intelectuais brasileiros em defesa da democratização da cultura e da arte contra o obscurantismo dos regimes totalitários. Entre os intelectuais que deram apoio ao movimento estavam Carlos Drummond de Andrade, Aurélio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, incluindo homens de teatro como Joraci Camargo (que representou o SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) e Aníbal Machado, em cujo discurso proferido na inauguração do referido congresso conclama os escritores e artistas presentes quanto ao papel dos mesmos diante da conjuntura complexa em que viviam:

[...] Se o escritor e o artista são intérpretes da vida, se eles se arrogam essa missão e a ela têm direito, que também saibam conduzir-se à altura de suas responsabilidades, definindo os próprios deveres e obrigações segundo a influência de seu papel como guias num mundo obscuro e atormentado. (MACHADO apud LIMA, 2010, p. 100)

Em meio a um momento de total descrença em que imperavam incertezas quanto ao futuro político do Brasil e do mundo, e que a barbárie havia ganhado dimensões inesperadas,

⁶³ Por conta da dupla pressão, Getúlio Vargas elabora um plano para evitar o confronto entre os Estados Unidos e a Alemanha. Quando a Inglaterra adere à guerra, institui o bloqueio marítimo que dificulta as transações comerciais entre Brasil e Alemanha. Por não ser mais interessante economicamente negociar com este país, o Brasil passa a apoiar os Estados Unidos, contrariando as tendências aparentes pró-Eixo. Esse episódio gerou uma manchete em um jornal americano que dizia: “O pequeno ditador disse que não disse o que havia dito” (LIRA NETO, 2014).

eis que Augusto Frederico Schmidt defende, em seu discurso, a importância de tomar partido da expressão poética nesse período tão conturbado:

A sensibilidade dos poetas é chamada a mitigar a sede das criaturas com palavras de emoção, de sentimento e de sonho. A vida do povo anda muito pesada, muito cheia de responsabilidade e afazeres, pelo que creio que chegou a hora da poesia. O sonho e o encantamento são chamados a alimentar a mente dos homens, que a tensão da época assoberbou. É isso a hora da poesia, uma coisa muito séria e de profunda significação na transição da época. (SCHMIDT apud LIMA, 2010, p. 61)

Em abril de 1945 o Nacional Socialismo teve seu fim enquanto movimento de massa, momento em que Hitler foi vencido pelas forças aliadas sob a liderança dos EUA. No dia 30 de abril chegou mesmo ao extremo de suicidar-se.

Com o fim da guerra em 1945, o presidente Vargas articulou de maneira astuciosa uma estratégia para tentar permanecer no poder. No entanto, ocorreu um golpe de Estado, só que dessa vez ele é que foi vítima. Então, forçado pelos militares liderados por Góes Monteiro, que se exonerara do cargo de ministro da Guerra, e os candidatos à presidência Eduardo Gomes e o general Eurico Gaspar Dutra, o estadista Getúlio Vargas é deposto.

Conforme Lira Neto, Vargas é considerado o personagem mais importante de toda a história brasileira, com ressalvas tanto para o bem quanto para o mal, pois ao mesmo tempo que comandou uma das ditaduras mais violentas que o Brasil já teve, sendo a tortura uma prática institucionalizada, ele também foi o estadista que modernizou a nação (LIRA NETO, 2014). Sobre o político e sua ambição de se perpetuar no poder, Henriques afirma:

Desde 1930, todos os seus atos, todas as suas atitudes, todos os seus desmandos, todos os seus discursos, todos os seus despistamentos, todas as corrupções e negociatas, todas as conspirações, revoluções, agitações, greves, motins e desordens [...] tinham um objetivo único e imutável: manter-se no poder a qualquer custo. (HENRIQUES apud ROSE, 2001, p. 208)

À guisa de conclusão a respeito dos fatos históricos concernentes à Era Vargas e o Estado Novo, vale a pena observarmos a reflexão feita por Lira Neto sobre o estadista:

Amado e odiado com simultânea veemência, venerado e satanizado com idêntico ardor, Getúlio segue a dividir opiniões, provocar contendas, gerar reações passionais. Por certo, o melhor caminho para compreendê-lo em perspectiva histórica não é o da devoção sincera ou da negação irrestrita. Em algum ponto equidistante entre uma e outra margem, entre a adoração e o repúdio deve estar a melhor maneira de se perceber e decifrar o mito. (LIRA NETO, 2014)

2.2 A imigração polonesa: do século XIX ao Estado Novo

Na segunda metade do século XIX, as autoridades brasileiras promoveram uma campanha em busca de mão-de-obra barata para ampliar a colonização de áreas de terra em estado de mata virgem, devido à forte pressão britânica por conta da ilegalidade do transporte de escravos. Os poloneses viram, assim, uma oportunidade de fugirem da opressão vivida em seu país de origem. Na tentativa de se livrarem do sentimento de ameaça provocado pelos levantes e perseguições políticas, muitos desembarcaram nos Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul e, posteriormente, em Curitiba e Rio de Janeiro, em busca de segurança, de um pedaço de terra para cultivar, além de melhores condições de vida (SCHR, 2015).

Para muitos imigrantes da Polônia, a cidade do Rio de Janeiro era ponto de parada da viagem a caminho das plantações de café nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo ou Minas Gerais, onde lhes eram entregues lotes de mata virgem para serem transformados em campos de cultivo. Muitos não se adaptavam às condições de cultivo no clima quente. Desses imigrantes, cerca de 95% deles trabalhavam na lavoura. Os outros 5% eram intelectuais, médicos, engenheiros e ex-combatentes (SCHR, 2015).

Entre os anos 1920-1938, segundo estatísticas polonesas, cerca de 41,2 mil pessoas emigraram ao Brasil. Em sua maioria estavam em busca de trabalho, entre os quais havia uma significativa porcentagem de cidadãos poloneses judeus e ucranianos (SCHR, 2015). A realidade com relação aos judeus não era nada fácil. Intensificou-se a partir de 1937 o uso de medidas coercitivas, momento em que o apoio do governo brasileiro se mostrou mais favorável aos nazistas. Uma lei que proibia qualquer integrante do êxodo de obter visto ou de permanecer no país chegou a ser votada, apesar de não aprovada. Com isso, os imigrantes continuaram a desembarcar em terras tupiniquins. Por certo, houve muitos que mudaram de religião – alguns certamente como disfarce para serem admitidos – ou que conseguiam a permanência por meio de pagamento de propina, um procedimento comum que arregimentava funcionários de todos os níveis.

Em 1938, Oswaldo Aranha, então ministro das Relações Exteriores, ditou novas instruções facilitando a entrada dos semitas que fossem: (a) abastados ou que possuíssem habilidade em certas profissões; (b) cônjuges ou parentes de estrangeiros residentes legalmente no país; (c) cientistas e artistas reconhecidos internacionalmente; (d) capitalistas e

industriais que expressassem o desejo de abrir negócios no Brasil (CARNEIRO apud LIRA NETO, 2013, p. 362).

Com relação aos critérios impostos aos imigrantes judeus no que diz respeito às condições para a permanência no país associado a um projeto de eugenia social⁶⁴ por parte do governo, Seyferth afirma:

A qualificação do imigrante passava, em primeiro lugar, pela condição de agricultor: a natureza do trabalho no sistema de colonização e na grande propriedade cafeeira exigia lavradores e artesãos, profissões privilegiadas na legislação imigratória, inclusive no Estado Novo. Mas, também, não existiam dúvidas quanto à cor da pele do imigrante ideal, pois a maioria dos que trataram do problema imigratório descartaram como inconveniente, e até pernicioso, qualquer imigração asiática, africana e de negros americanos, com o argumento, qualquer que fosse a época, da ameaça à “formação nacional”. (SEYFERTH, 1999, p. 211)

No início da Segunda Guerra Mundial (1939-1942), desembarcaram no país os refugiados poloneses, em sua maioria intelectuais, muitos dos quais se estabeleceram no Rio de Janeiro.⁶⁵ Diferentemente do período ocorrido no século XIX, os imigrantes seguiram rumo às cidades, e somente uma parcela diminuta eram operários ou artesãos que se firmaram na agricultura. Com o fim da Segunda Guerra, uma nova leva imigratória de poloneses – que eram, em sua maioria, ex-combatentes e refugiados de guerra, e alguns poucos eram operários e artesãos que fixaram residência sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro (SCHR, 2015).

2.3 Um dia na história: 18 de abril de 1945

Novas diretrizes em tempos de paz sugere situações históricas que ocorreram na década de 1940, tanto no Brasil quanto no mundo. A situação dramática da peça ocorre em 18 de abril de 1945, no Brasil, dia em que Getúlio Vargas assina o decreto-lei anistiando todos os 565 presos políticos e exilados envolvidos em crimes contra a Segurança Nacional desde 1934, inclusive os partícipes do movimento comunista de 1935, entre eles, Luís Carlos Prestes (líder da Intentona Comunista preso desde 1936) e também os correligionários do levante integralista de 1938.

⁶⁴ Conceito que se refere ao ideal de branqueamento propalado desde o século XIX, de estrutura racista e que imperou no pensamento social brasileiro até o final da década de 1930, persistindo no Estado Novo de modo mais subjetivo.

⁶⁵ Como exemplo relevante temos a chegada de Zbigniew Ziembinski, além de muitos outros como já citamos anteriormente.

Nesse mesmo dia, o industrial alemão, Oskar Schindler (1908-1974),⁶⁶ datilografou juntamente com o seu contador judeu, aquilo que é considerado, hoje, um dos principais documentos históricos do século XX: a lista com o nome de mais de mil judeus (a maioria deles poloneses) que trabalhavam em sua fábrica na Cracóvia, Polônia, e que ele juntamente com sua esposa, Emilie Schindler, ajudaram a salvar das garras tenebrosas dos nazistas.⁶⁷

Hitler se encontrava com seus funcionários na casamata (o Bunker), um espaço construído com o objetivo de proteger o Führer dos ataques aéreos dos aliados que naquele momento destruíam a cidade. Diante de uma atmosfera bastante tensa, eis que as tropas soviéticas com um contingente de dois milhões e meio de soldados invadiram Berlim numa ação estratégica e tomou todas as limites da cidade contra as últimas tropas alemãs que ainda resistiam. Ação esta que culminou na derrota da Alemanha (SCHILLING, 2002).

As tropas da FEB – Força Expedicionária Brasileira participaram de uma ação ofensiva que foi realizada a 14 de abril de 1945 em Montese, na Itália, local em que ocorreram alguns combates e se efetivou a conquista do território, no dia 18 de abril de 1945, vitória que deixou 34 brasileiros mortos, 382 feridos e 10 extraviados (SILVEIRA, s/d).

Contextualizamos, desse modo, a perspectiva histórica que perpassa a construção discursiva da peça *Novas diretrizes*, enfatizando os principais fatos do período da Era Vargas, principalmente durante o Estado Novo pois a peça se passa nessa época. A ênfase se deu em explicitar brevemente as ações do governo Vargas, seus métodos ambíguos e astuciosos de governar. Suas artimanhas para manter-se no poder, inclusive por meio das torturas exercidas na ditadura, uma das mais violentas que o Brasil já teve. Entremeadado ao período, vale ressaltar que refletimos também sobre como os artistas de teatro sofreram repressões e censuras no Estado Novo e foram intensamente perseguidos, muitos torturados, presos e exilados. Como já sinalizamos, a perspectiva histórica analisada integra o conjunto de referências para iniciarmos o estudo da construção dramática de *Novas diretrizes*, como veremos a seguir.

⁶⁶ Oskar Schindler foi um industrial alemão, espião e membro do partido Nazi que posteriormente em 1939 adquiriu uma fábrica de utensílios de cozinha, na qual empregava mais de mil judeus. Inicialmente ele tinha interesse na exploração econômica, mas quando percebeu que todos os judeus seriam exterminados, passou a protegê-los por meio de suborno aos oficiais alemães.

⁶⁷ A Polônia foi um dos países em que o regime nazista escolheu para instalação dos principais campos de concentração e extermínio como: Auschwitz, Trenblinka, Plaszóvia, Sobibór, Belzec, Varsóvia. Nesse período, os poloneses se inscrevem entre os povos que mais sofreram em sua dignidade humana. O plano arquitetado por Adolf Hitler era dizimar completamente a nação. Com o fim da Segunda Guerra Mundial estima-se que em média 60 milhões de pessoas perderam suas vidas. Entre os judeus poloneses a média foi de 6 milhões). Cf.: BETING, 2014.

3. COMPONENTES DRAMATÚRGICOS DE *NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ*

Basta a leitura das primeiras réplicas para saber que se está em face de um dramaturgo original, distante do padrão rotineiro do teatro.

Sábato Magaldi

3.1 Ação dramática

A peça *Novas diretrizes em tempos de paz* possui uma linguagem coloquial e diálogos elaborados, tão complexos e intensos, fluentes e dinâmicos, como são os diálogos travados no cotidiano. A ação dramática é contínua, constrói-se em função do embate entre dois personagens – Clausewitz e Segismundo – e se passa numa sala na Imigração do Porto do Rio de Janeiro.

O texto é composto por apenas um ato, mas utilizamos como método para facilitar o processo de análise a divisão da peça em 7 cenas. A divisão foi baseada em mudanças de raciocínio das personagens ocorridas na progressão dramática sempre permeadas pela presença do apito do navio, usado como elemento de virada e como estimulador de tensão e suspense. É importante registrar também que optamos por enumerar todas as réplicas do texto e sinalizar as rubricas com letras do alfabeto para facilitar a identificação.⁶⁸ Prosseguimos descrevendo os critérios escolhidos para a execução da análise do texto. Vejamos a seguir a divisão das cenas.

Cena 1 – *Estamos esperando novas diretrizes para tempos de paz*; Cena 2 – *As contradições do depoimento*; Cena 3 – *O Trato*; Cena 4 – *O senhor tem as suas lembranças. Eu tenho as minhas*; Cena 5 – *Sou pior que o senhor: o jogo de culpa*; Cena 6 – *A conquista do salvo-conduto*; Cena 7 – *Nem tudo é verdade*.⁶⁹

A trama da peça se situa nos limites do realismo, elaborado nas suas fissuras pela técnica e desenvolvimento de recursos épicos e líricos, num formato fabular que rompe com a forma dramática tradicional. A composição da sua estrutura baseia-se em duas vertentes: de

⁶⁸ Cf.: Anexo B.

⁶⁹ Cf. Anexo B.

um lado temos um viés (A) que utiliza recortes históricos de fatos sócio-políticos da realidade brasileira e mundial, ou seja, da Era Vargas com o Estado Novo (1937-1945) e o final da Segunda Guerra (1939-1945); e de outro lado, temos um viés (B) estético, no qual o autor faz uso da metáfora teatral – *theatrum mundi* – para refletir acerca da função do teatro e, por extensão, da arte no mundo contemporâneo numa rede complexa de significados expostos numa configuração precisa pela utilização da metalinguagem e da intertextualidade.

O conceito de *fábula* se caracteriza como um gênero narrativo popular que apresenta características relativas à conduta humana, em que se atribui a existência de personagens situados em um tempo e espaço, embora reduzidos, e se finaliza com um ensinamento moral levando o leitor a uma reflexão. Conforme Calvino (2002, p. 40), nas fábulas o voo a outro mundo é uma situação que se repete com frequência. Entre as “funções” catalogadas por Propp em sua “morfologia do conto”, esse voo é uma “transferência do herói” assim definida: “O objeto da busca encontra-se habitualmente em outro reino, num reino diverso, que pode estar situado muito distante em linha horizontal ou a grande altura ou profundidade em linha vertical” (CALVINO, 1990, p. 40). Em *Novas diretrizes* há uma busca dos personagens pelas suas respectivas identidades, por isso, nota-se a relação com outra instância temporal a partir dos testemunhos dos mesmos e, principalmente, relaciona-se ao universo da fantasia presente no monólogo de Segismundo (*A vida é sonho* de Calderón de la Barca). Esse reino é da ordem do simbólico e da imaginação. Ele se concretiza no entremeio, no jogo entre a realidade e a ficção.

O entrelaçamento das ações da peça ocorre a partir do desenvolvimento dos diálogos que são construídos a partir de dois planos: o aqui e agora da ação (o plano do presente) e o plano do passado que é evocado pelo recurso da exposição oral das memórias e lembranças dos personagens como afirmamos acima. A dinâmica da progressão do texto é pautada pela interação desses dois planos. Há uma relação entre o intersubjetivo com o intrasubjetivo, entre passado e presente que se inter-relacionam com a finalidade de revelar a história por meio dos caracteres das personagens.

A ação dramática da peça gera uma discussão sobre a natureza da condição humana, a função e o sentido da arte, as consequências da barbárie produzidas pelos conflitos bélicos e pelas torturas praticadas no regime varguista, além de abordar temáticas transversais como emigração, xenofobia e políticas de segurança por meio de um embate ideológico entre os dois personagens.

É importante destacarmos que há uma ação anterior à situação apresentada na peça que impulsiona a progressão dramática: na tarde do dia 18 de abril de 1945, Segismundo recebeu

uma ligação telefônica do padrinho avisando que os presos políticos haviam sido soltos. A referida ação é informada posteriormente por Segismundo na cena 5, como veremos adiante.

Em linhas gerais, segue o enredo da peça: Clausewitz é um ator polonês e refugiado judeu que, após a experiência traumática vivida no período da Segunda Guerra na Polônia (ele sofre e se culpa por apenas ter sido um espectador diante das atrocidades), ele se desilude com a sua profissão de ator, apesar dos seus dez anos de atuação no teatro e decide reconstruir a sua vida no Brasil como agricultor. Ele desembarca no porto do Rio de Janeiro, então capital federal do país, no dia 18 de abril de 1945, ávido de esperanças de conquistar a tão sonhada paz. É quase final da tarde quando ele chega na plataforma que dá acesso à sala da imigração no cais do porto. Seu futuro no Brasil depende de Segismundo, um fiscal da alfândega, homem rude, acostumado a cumprir ordens, interrogador de inteligência limitada e extorturador da Polícia Política do Estado Novo (1937-1945). Quando o refugiado entra na sala, o fiscal está tenso, pois soube que todos os presos políticos foram anistiados e entre os libertos, muitos haviam sido torturados por ele. Depois de interrogá-lo, Segismundo desconfia que Clausewitz é um espião nazista, pois este fala Português muito bem e diz que é agricultor, embora nunca tenha trabalhado na lavoura, não tem nenhum calo nas mãos, e não trouxe nenhuma bagagem. O fiscal lhe propõe um desafio: se o ator conseguir fazê-lo chorar com as suas lembranças da Guerra, terá permissão para ficar no país.

3.1.1. *Novas diretrizes em tempos de paz: um título, muitos significados*

A palavra “diretriz” significa: o feminino de diretor, aquela que dirige ou que orienta; linha segundo a qual se traça um plano de qualquer caminho; conjunto de instruções ou indicações para se levar a termo um negócio ou empresa; meta ou alvo que se quer atingir, posição estratégica a ser obtida; e ainda, orientações, guia, rumo, objetivo. No sentido figurado, diretrizes são as normas e ou critérios de procedimento (FERREIRA, 1988).

Quem estabelece as diretrizes no contexto da ação na peça? O personagem Segismundo aguarda orientações superiores da instância em que trabalha. De acordo com as regras e convenções da hierarquia de poder, essas diretrizes são “ordens. De lá de cima” (BRASIL, 2001)⁷⁰ como afirma esse fiscal logo na primeira réplica – e isto nos remete à lógica da formação discursiva –, a observar na ordem do não-dito que as novas diretrizes são estabelecidas pelo poder institucional do governo representado pelo presidente Vargas, que,

⁷⁰ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 1.

por sua vez, está submetido às regras impostas pelos jogos políticos e econômicos do sistema capitalista. Naquele momento imperavam as incertezas quanto ao futuro político do Brasil e do mundo diante da inevitável derrota do nazi-fascismo.

Esse clima de espera e de incertezas produz elementos recorrentes no texto que pontuam o ritmo: as pausas, tempos e silêncios existentes entre as réplicas. Além de reforçar o conflito inerente à relação dos personagens, gera um suspense advindo do próprio título da peça e que é corroborado por Segismundo, personagem escolhido estrategicamente pelo autor para ser o porta-voz dos enunciados que citam o título da peça. Estes enunciados aparecem em três momentos diferentes:

1. “[...] Na Europa a coisa parou. Logo vem o armistício. Mas para nós, aqui na Imigração, tudo continua o mesmo. *Estamos esperando novas diretrizes para tempos de paz*. Enquanto não chegam: continua o mesmo”. (BRASIL, 2001) (grifo nosso);⁷¹
2. “[...] Uma hora diziam para barrar os judeus, outra hora para barrar os alemães. *Enquanto não chegam as novas diretrizes para tempos de paz*, tenho que resolver tudo por mim mesmo”. (BRASIL, 2001) (grifo nosso);⁷²
3. “[...] Ele diz que é preciso esperar um pouco as coisas se acalmarem. Logo vem o armistício. *Logo vêm as novas diretrizes para tempos de paz*. (BRASIL, 2001) (grifo nosso).⁷³

O fragmento 1 da citação acima é desenvolvido já na cena 1 (que intitulamos *Estamos esperando novas diretrizes para tempos de paz*), na qual o autor realiza a exposição da trama. Apesar do fim dos combates na Europa, o Brasil tecnicamente ainda estava em guerra até que fosse selado o armistício⁷⁴. No entanto, com o indulto concedido aos presos políticos, os tempos mudaram e por isso caberia esperar que se estabeleçam as novas diretrizes. O segundo fragmento se encontra na cena 2 (*As contradições do depoimento*), em que o contexto do discurso do fiscal se refere à sua total obediência ao cumprimento de ordens, à espera de novas orientações após o término da guerra contra o nazi-fascismo. Por sua vez, no fragmento 3, cena 5 (*Sou pior que o senhor: o jogo de culpa*), ocorre o reconhecimento entre os personagens de que cada qual carrega um sentimento de culpa que está presente no referido enunciado e que já indica a construção discursiva do personagem Segismundo. Este se utiliza

⁷¹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 46.

⁷² Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 89.

⁷³ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 196.

⁷⁴ O armistício foi assinado em 08 de maio de 1945, quando os países aliados venceram a Alemanha.

de um discurso indireto para enfatizar o discurso do outro: seu enunciado evidencia a voz do padrinho. O fiscal reitera o que prevalece no discurso aparente, no qual estão contidas vozes sociais representativas que remetem à busca do poder dominante pela preservação da ordem.

Por um lado, numa situação conflituosa de guerra em que se instala um clima de tensão, a tendência é que as pessoas se sintam completamente atordoadas e apreensivas. Quando ocorre a possibilidade de término do conflito, pela dificuldade de readaptação e pelos traumas vividos, eis que podem surgir vários questionamentos: O que virá depois? O que fazer com suas vidas agora? Como lidar com essa tal liberdade? Que diretrizes seguir? Enquanto não chegam as novas diretrizes, a conformidade às leis vigentes permanece.

Por outro lado, o título da peça sugere a possibilidade de ser uma metáfora construída pelo autor em uma camada implícita e elaborada numa estrutura discursiva do devir – a locução verbal “estamos esperando” remete ao futuro – para refletir sobre a possibilidade de alcançar os tempos de paz, imprimindo um tom de suspensão que dá margem ao exercício arbitrário. O discurso desenvolvido no texto evidencia que estes tempos ainda não chegaram. Há a presença da expectativa de um futuro melhor, tendo o personagem ator Clausewitz como porta-voz dessa metáfora, pois ao chegar ao Brasil, ele traz consigo o sonho de viver pacificamente em um país paradisíaco.

Em tempos de guerra ocorrem conflitos, disputas por territórios e embates para alcançar uma hegemonia de poder econômico e institucional, cujas táticas utilizadas são mecanismos estratégicos para a manutenção da ordem. Conforme George Orwell, “[...] a guerra é a fúria dos governantes contra suas próprias ideologias e o objetivo não é a vitória [...] mas manter intacta a própria estrutura da sociedade” (FAHRENHEIT 911, 2004). De acordo com Fiorin (2004), no período da Ditadura Militar de 1964, e acrescentamos também no Estado Novo, o discurso presente no movimento compreende um conjunto de temas como: “reordenar, reorganizar, repor nos trilhos” (2004, p. 28) temas que estão encaixados no motivo mais geral: “salvação da pátria” (2004, p. 41). Nesse sentido, é recorrente entre os líderes políticos que estiveram à frente de conflitos bélicos a prerrogativa da manutenção da ordem⁷⁵. Como foi visto no capítulo anterior, no governo de Getúlio Vargas não foi diferente. O presidente utilizou todas as estratégias possíveis para se perpetuar no poder.

O termo “em tempos de paz” aparentemente nos leva a interpretar um período de harmonia e equilíbrio ou a busca de um estado utópico e repleto de esperança. Contudo, no

⁷⁵ Em discurso após as retaliações dos Estados Unidos contra o Afeganistão, pós ataque terrorista ao WTC, o então presidente George W. Bush afirmou: “Fizemos uma guerra para salvar uma civilização” (FAHRENHEIT 911, 2004).

contexto da significação presente no título, o sentido contido no enunciado acima revela também outra acepção, pois o que as instâncias de poder proclamam são tempos de uma paz relativa, de restabelecimento de um *status quo*, da reordenação de uma estrutura já estabelecida pela ideologia dominante.

No sentido metalinguístico e intertextual, podemos inferir a relação dos textos tomados de empréstimo pelo autor a partir do título. Verificamos nos textos *Tito Andrônico*, *A Vida é Sonho*, *Eneida*, *Felicidade pelo Casamento*, *Fausto* e *Casa de Bonecas* a busca de novos rumos diante de uma situação de embate e conflito, sendo que a expressão “tempos de paz” refere-se ao desejo de equilíbrio e harmonia, mas também remete a uma paz relativa que é estabelecida pelo discurso dominante.

Em *Casa de Bonecas* há implícito um desejo de reorientação, de encontrar novas direções que possibilitem o restabelecimento da paz quando Nora decide abandonar o lar em busca da liberdade e de si mesma. Na *Eneida* de Virgílio observamos que, no período em que o poeta começou a escrever a obra (29 a.C), Roma vivia em um longo período de guerras. Com a posse do imperador Otavio Augusto em 27 a.C, o povo romano recuperava a paz. A “*pax Augusta*” ou “*pax romana*”⁷⁶ que era a paz não da ociosidade, mas do labor, do retorno à terra, paz que tinha a função de ampliar ainda mais as glórias do passado. O caráter político da paz e da guerra são temas presentes no poema em que Enéias, o herói, é o responsável por promover a reconciliação e trazer de volta os tempos de paz. O mesmo ocorre em *Tito Andrônico* de Shakespeare: após o caos estabelecido com as atrocidades e mortes, disfarces e luta pelo poder, advém o restabelecimento da ordem do Estado, chegam os tempos de paz. Em *A Vida é Sonho* com o reconhecimento por parte do príncipe Segismundo de que precisa ser prudente e utilizar bem o livre-arbítrio, este decide conspirar contra o rei Basílio, seu pai, no intuito de recuperar seu futuro reinado, evitando, assim, uma guerra civil; ou seja: ocorre um restabelecimento da ordem e chegam os tempos de paz. No conto *Felicidade pelo Casamento* (1866), de Machado de Assis, inicia-se o conto com dois manuscritos. No segundo há uma citação do Eclesiastes bíblico: “Há tempo de guerra e tempo de paz”. Como Bosco Brasil afirmou ser influenciado por este romancista é possível que esta expressão tenha sido uma referência criativa para a elaboração do título. Já no *Fausto* de Goethe, no quarto ato do segundo volume, o autor desenvolve a representação de uma guerra civil que culmina

⁷⁶ Termo latino para “a paz romana”, é o extenso período de relativa paz, concebida pelas armas e pelo autoritarismo, experimentado pelo Império Romano que iniciou-se quando Augusto, em 28 a.C., declarou o fim das guerras civis e durou até ao ano da morte de Marco Aurélio, em 180 d.C. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pax_Romana>. Acesso em: 21 set. 2014.

posteriormente na eleição pacífica do sucessor do imperador romano Maximiliano I que enseja restituir a paz após o tumultuoso conflito bélico.

Como o texto *Novas diretrizes em tempos de paz* foi um marco na dramaturgia do autor Bosco Brasil, é possível que a reflexão que este faz acerca de suas opções estéticas, tenham influenciado na escolha do título. Durante o processo criativo da peça, ele questionou sobre que tipo de diretrizes estabelecia como autor e sua consequente tomada de decisão foi determinante para o resultado desejado: a escrita de um texto simples em que o trabalho dos atores tivesse destaque, em que a palavra e o diálogo ocupassem o primeiro plano. Os critérios de escolha do dramaturgo continuaram a se desenvolver quando houve a necessidade de se definir diretrizes históricas e estéticas para o embasamento criativo da peça. Além das hipóteses levantadas acima, pode ser que o contexto histórico do período – após os atentados do 11 de setembro nos Estados Unidos – também tenha servido como material para a criação do texto.

Outra possibilidade de associação com o título da obra refere-se às revistas *Diretrizes e Novas Diretrizes*, periódicos com editoriais completamente distintos e mesmo opostos. O primeiro foi criado pelo escritor e intelectual de direita Antônio José de Azevedo Amaral⁷⁷ e pelo jornalista judeu em início de carreira Samuel Wainer, começando a circular em 1938, no Rio de Janeiro. Amaral foi considerado um dos ideólogos do Estado Novo e do pensamento autoritário brasileiro. Ele imprimiu sua ideologia a favor do regime também na revista cujo título “*Diretrizes - Política, Economia, Cultura* representou a busca pelo estabelecimento de ‘diretrizes’ para a política, economia e cultura do governo então em vigência, ou seja, o surgimento da publicação esteve ligado à situação que havia se instalado no país” (FERRARI, 2008). Amaral se desligou da direção da revista sete meses após a fundação por incompatibilidade político-ideológica com seu sócio Samuel Wainer. Ele funda então *Novas Diretrizes* cujo lema era enfatizar a autoridade estatal, corroborando com o programa político do Estado Novo irrestritamente. A revista já apresentava em sua primeira edição uma ideologia nacionalista, desenvolvimentista, militarista, xenófoba – era contra o recebimento de imigrantes e refugiados de guerra no Brasil –, antiliberal e antiimperialista (BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, 2015).

Na perspectiva da análise do título, tendo como referência a relação com a ideologia presente na revista *Novas Diretrizes*, podemos concluir que as novas diretrizes em tempos de

⁷⁷ Publicou *Estado Autoritário e A Realidade Nacional*, obra em que procurou justificar a ditadura instaurada por Getúlio Vargas.

paz podem ser consideradas como a expectativa dos novos rumos políticos, econômicos e culturais em nosso país no plano histórico.

3.1.2. A construção espacial intervalar: a metáfora do não-lugar

A configuração espacial na qual se desenvolve a ação da peça encontra-se numa sala na Imigração do Porto do Rio de Janeiro. O espaço é um ambiente fechado, local único que não sofre mudanças no decorrer da trama. Observamos que geralmente nas cenas não ocorre clivagem entre o cênico e o extracênico. Exceto pela interferência do apito do navio, o extracênico é evocado pelo discurso das personagens nos testemunhos de suas memórias.

Na ação dramática não há a recorrência de muitos deslocamentos espaciais executados pelos personagens. O autor não faz indicações de objetos cênicos nas didascálias, no entanto, pelo teor do discurso presente nos diálogos é possível inferir que o texto não exige grandes composições cênicas em termos de cenário, haja vista que a ênfase recai sobre o jogo discursivo. Nesse sentido, o autor Bosco Brasil justifica a simplicidade da arquitetura espacial da peça: “Queria, portanto, que o texto resultasse simples o suficiente para ser feito por atores sem que nada mais fosse necessário. Um teatro que se voltasse para certas essências” (BRASIL, 2009).

Com relação ao espaço e a relação com a palavra, Gianni Ratto, no documentário *A essência da cena*, diz: “[...] o espaço vazio é exatamente o ambiente favorável para a palavra. Quando tem cenário ele já interrompe mas com o espaço vazio a palavra surge, modifica, dilata. Ela cria sensações, sentidos profundos” (A ESSÊNCIA DA CENA, 2014).

A sala do porto é a única indicação de natureza espacial presente no texto e pode “constituir-se em figura retórica segundo sua posição e valor no espaço social, cultural, histórico, psíquico da obra de que faz parte e em função da relação com os personagens do texto e de suas respectivas visões de mundo” (SANT’ANNA, 1997, p. 136). Na situação dramática evidenciada pela natureza do embate caracterizado como uma modalidade de discurso interrogativo, há elementos que remetem aos interrogatórios realizados nos porões da ditadura.

O espaço da peça escolhido pelo autor resume-se a uma sala na Imigração, mas a partir da ação desenvolvida é possível deduzir que esta sala localiza-se em uma espécie de porão, pois, historicamente, as salas onde se realizavam interrogatórios geralmente situavam-se em espaços escondidos e com pouca luminosidade. Na situação dramática da peça, um ex-

torturador é responsável por interrogar um estrangeiro, que por si mesmo já representa essa atmosfera densa, mas que é reforçada quando as memórias do passado nebuloso do fiscal são acionadas. As vibrações pesadas dos testemunhos parecem reviver no espaço.

O discurso da peça é construído numa metáfora do não-lugar, uma situação de liminaridade em que a alfândega se constitui num lugar de passagem, um ponto de trânsito no qual não se estabelecem relações de sentido e reconhecimento para quem ali chega. Todavia, o discurso torna-se um âmbito de controle para o fiscal que, diariamente naquelas condições, cumpre ordens e segue os rituais burocráticos cotidianos que a função assim exige. Esse controle do fiscal pode ser visto neste trecho da peça: “O senhor ainda não entrou no Brasil. O senhor não entrou em país algum. O senhor entrou na minha sala. Eu digo se o senhor fica ou segue viagem” (BRASIL, 2001).⁷⁸

Identificamos a presença de um estrangeiro refugiado de guerra num espaço liminar de fronteira, um lugar de passagem, provisório e efêmero. “Esse espaço não cria identidade singular nem muito menos relação, mas solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p. 95). O caráter de ruptura e de isolamento da condição do imigrante se contrapõe ao caráter de pertencimento e identidade do fiscal alfandegário. Para este, o lugar se configura como um lugar estabelecido, apesar da instabilidade que a situação da anistia representa para ele naquele momento. Já para aquele, o espaço se configura como um não-lugar.

Conforme Augé (1994), há uma diferença entre o lugar antropológico, constituído por aquele lugar em que a coletividade como o indivíduo que a ela se liga, precisa pensar na identidade, na relação e na historicidade referente a esse espaço, onde há um princípio constante de sentido para aqueles que o habitam e o não-lugar como sendo aquele que não pode ser definido nem como identitário, nem relacional e nem histórico, sendo assim, podemos considerar como não-lugares os espaços de grandes concentrações urbanas como pontos de trânsito e ocupações provisórias, hotéis, terrenos invadidos, aeroportos, alfândegas, vias expressas, rodovias, grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado em que se depositam os refugiados do planeta (AUGÉ, 1994, p.73). Destarte, a sala da Imigração na peça representa para o fiscal um lugar antropológico, pois contém um princípio de sentido social orgânico e, para o refugiado, um não-lugar. Sendo assim, a liminaridade se constitui nessa zona fronteira que cria tensão solitária, um limite onde não há definição concreta do sentido de pertencimento identitário.

⁷⁸ Cf. Anexo B: Cena 1; réplica 50.

O que se configura de início na malha textual é o estabelecimento de um “paradoxo do não-lugar: o estrangeiro perdido num país que não conhece (o estrangeiro de passagem)” (AUGÉ, 1994, p. 97) e que só consegue recuperar sua identidade nos limites do controle da alfândega, onde obedece às mesmas convenções que todos os outros passageiros e aparentemente cumpre por tabela as regras do jogo. Mas o personagem Clausewitz surpreende quando inverte essas regras, sendo essa inversão um dos elementos do jogo dos contrários proposto pelo autor na estrutura dramática.

3.1.3 A análise das imagens-metáfora espaciais

No texto *Novas diretrizes em tempos de paz* podemos observar que há a presença de três figuras que são consideradas imagens-metáfora: a porta da sala, o porto e o navio. O porto representa a imagem de um lugar estável, elo de ligação e ao mesmo tempo limite e ponto de interseção entre mar e terra. O navio simboliza viagem, travessia ao longo da vida e pode representar também nascimento. No sentido psíquico pode representar a busca do eu interior pelo autoconhecimento. Desse modo, relacionamos as duas imagens nos seguintes binômios: porto/terra e navio/mar. O mar é instável e perigoso, lugar em que há a presença do imprevisível movimento das águas, da fluidez, mas também o eco de aventuras sob os auspícios, ora sereno, ora revoltado das ondas. E a terra estabelece uma aparente segurança por termos a certeza da fixação, da sua permanência, da sua concretude e firmeza. Já o porto remete ao colo materno, ao abrigo, ao lugar em que se adquire mais confiança e certeza por conta da estabilidade. “Porto” tem correlação com “ancoradouro”, sendo a âncora símbolo também da estabilidade e representa a parte estável do ser. Uma metáfora possível é que os personagens Clausewitz e Segismundo travam uma luta em busca do encontro desse equilíbrio. Há principalmente em Clausewitz o desejo de permanência, de encontrar-se ao achar um lugar que possa chamar de seu.

Quanto à imagem da porta, verificamos logo na rubrica inicial que Clausewitz a abria com cuidado e Segismundo sinalizou para que ele entrasse. O imigrante entra e fecha a porta atrás de si. A porta representa um objeto metáfora que simboliza o ritual de passagem do estrangeiro entre dois mundos: o conhecido e o desconhecido. O que confere a esse elemento um estatuto de caráter revelador. Ao adentrar a sala, Clausewitz obtém um sinal positivo, pois a porta já está aberta. Segundo a simbologia, quando uma porta se abre significa a possibilidade de alguma nova oportunidade, a sinalização de uma nova etapa na vida. “A

porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, como também propõe um convite a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além...” (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS, s/d). A porta que Clausewitz atravessa sinaliza o início de uma experiência que inicialmente ele terá que vivenciar, o início de uma jornada-limite num vir-a-ser que o testará e o levará rumo à sua própria salvação. A passagem pela porta não garante a ele ainda a vitória, mas é um estágio que lhe dará o acesso ao jogo estabelecido no embate com o fiscal.

A dramaturgia se inscreve nesse espaço do “entre”. A delimitação da fronteira é uma zona que quase sempre gera desconforto, estranhamento e inadequação a um estrangeiro, pois toda passagem gera uma certa inquietação. A situação-limite estabelecida na configuração espacial da peça reflete o espaço interior dos personagens. A zona portuária potencializa tensões que metaforizam as fronteiras existenciais dos personagens, as limitações complexas da própria experiência relacional humana. É na configuração desse espaço – que a princípio se caracteriza como não-lugar, mas que gradualmente passa a se constituir numa passagem ao devir – que os personagens evocam o passado na tentativa de enfrentarem a si mesmos e se reconhecerem. O passado gera identidade e o futuro mantém a promessa de salvação. Este fluxo favorece a progressão dramática na esperança de que novos tempos de paz hão de chegar.

A obra constitui um espaço-tempo situado entre o fim da Segunda Guerra e os estertores do Estado Novo, confrontando a realidade de dois personagens num jogo especular de contrários por meio de duas forças opostas – um passado trágico, marcado pelas atrocidades; recordações sofridas e alimentadas sob a forja da culpa constante e um futuro incerto para ambos; um presente em que uma situação tensa e conflituosa gera a busca pelo reconhecimento de si e do outro num movimento contínuo entre a dúvida e a certeza, a aceitação e a recusa, a identificação e o estranhamento num espaço físico exíguo que provoca uma atmosfera de enclausuramento e opressão.

Clausewitz, para chegar ao Brasil, sai da Polônia em direção à França; de lá segue para Manchester onde embarca no navio com destino ao Rio de Janeiro. Registramos que o destino final do navio é as Ilhas Falklands na América do Sul.

A estrutura dramática da peça privilegia como objeto de representação a própria História. O autor Bosco Brasil escreve a peça após o atentado do 11 de setembro nos Estados Unidos. Há um tratamento dramatúrgico de um “*fait divers*” que pode ter rememorado no autor um fato e/ou ambiente análogo ao disparador da Guerra Fria que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial.

Podemos observar também que há um espelhamento do passado num processo de revisionismo histórico por meio de um tratamento estético que corresponde a uma rede de encaixes: conjuntura pós-atentado aos Estados Unidos → história individual das personagens → História da Segunda Guerra Mundial → História do regime de Vargas no Estado Novo. Estes encaixes se imbricam numa outra rede de encaixes intertextuais inseridos na peça que, por meio do empilhamento de sentidos, também simbolizam uma reflexão histórica: *Eneida* – Virgílio séc. I, 19 a.C (Roma) → *Édipo em Colono* Sófocles: 408 (Grécia Antiga) → *Tito Andrônico* - Shakespeare 1587/1590 (Roma) → *A Vida é Sonho* - Calderón de La Barca: 1635 (Espanha) → *Fausto* - Goethe: 1808/1832 Séculos XVIII e XIX (Alemanha) → *Casa de Bonecas* – Ibsen: 1879 sec. XIX (Alemanha) → *Felicidade pelo Casamento* - Machado de Assis: 1866 (Brasil).

Quadro 1 – Construção espaço-temporal de *Novas diretrizes*

Realidade	Ficção	Intertextualidade
Bosco Brasil →	Clausewitz Polônia → França → Inglaterra (Manchester) → Brasil (Rio de Janeiro)	→ Sófocles → Virgílio → Shakespeare → Calderón → Goethe → Machado de Assis → Drummond
	Segismundo Rio de Janeiro → Sala na Imigração	→ Ibsen
Brasil/2001 (pós atentado WTC - EUA) →	Brasil – 18 de abril de 1945 – Estado Novo/Segunda Guerra →	Grécia Antiga/408 a.C → Roma/ século I – 29 a 19 a. C → Inglaterra/1590 → Espanha/1635 → Alemanha/1879 e 1832 → Rio de Janeiro 1866/1945

A construção espaço-temporal do texto baseada nesse jogo de encaixes produz uma multiplicação de referentes históricos que se expandem no jogo especular, para além do espaço do Rio de Janeiro da peça. São várias Histórias que se imbricam no intuito de reforçar a mensagem que o autor se propõe a expressar a partir da ação dramática, como veremos no capítulo IV.

3.1.4 A construção do tempo

A peça acontece no dia 18 de abril de 1945. A data já estabelece a relação da ficção com a História. O autor Bosco Brasil elabora uma construção textual tendo como suporte a utilização de recortes históricos que favoreceram a estrutura da trama. No dia acima referido,

Getúlio Vargas concedeu anistia a todos os presos políticos, inclusive ao comunista Luís Carlos Prestes. Esse dado torna-se um elemento importante para a constituição do suspense que fomentará todo o desenvolvimento da trama. O tempo estabelecido na obra faz referência ao final do período da Era Vargas no Estado Novo.

Os apitos do navio inscritos nas rubricas são índices que exercem a função de intensificar a tensão do personagem Clausewitz, reforça o poder de tortura psicológica executado por Segismundo quando interroga o polonês e também pontua a ação do tempo transcorrido. Implicitamente esse recurso expressa a pressão do tempo sublinhando o absurdo da burocracia que visa o controle para mortificar aqueles que estão em movimento e em busca da liberdade de ser.

A partir do ponto de vista de nossa interpretação, os apitos são elementos indispensáveis para o desenvolvimento do ritmo progressivo e gradual das ações por meio de mudanças de raciocínio das personagens, produzindo alterações de atmosferas e estados das mesmas. Segue a relação dos momentos em que eles aparecem:

1. APITO ROUCO E INSISTENTE (de um cargueiro se preparando para zarpar) – Início da peça, Cena I, rubrica A;
2. APITO – Cena I, rubrica G;
3. O NAVIO APITA MAIS UMA VEZ – Cena 2, rubrica H;
4. O NAVIO APITA OUTRA VEZ – Cena 2, rubrica I;
5. O NAVIO APITA MAIS UMA VEZ – Cena 3, rubrica L;
6. O NAVIO APITA MAIS UMA VEZ. TEMPO – Cena 3, rubrica M.
7. O NAVIO APITA. SEGISMUNDO OLHA O RELÓGIO – Cena 4, rubrica N;
8. O NAVIO APITA. SEGISMUNDO OLHA O RELÓGIO – Cena 4, rubrica P;
9. O NAVIO APITA VÁRIAS VEZES. SEGISMUNDO SE VOLTA PARA A MÁQUINA DE ESCREVER E COMEÇA A BATER O DEPOIMENTO DE CLAUSEWITZ. TEMPO – Cena 5, rubrica T;
10. O NAVIO APITA VÁRIAS VEZES. – Cena 6, rubrica Y.
11. O APITO DO NAVIO VAI FICANDO DISTANTE – Cena 6, rubrica Z.⁷⁹

Com relação ao emprego dos verbos no texto, verificamos que o verbo “saber” é um dos mais presentes na peça. Remete à busca e reconhecimento dos personagens por suas respectivas identidades. Afirmamos isto a partir da verificação de que a quantidade de vezes

⁷⁹ Cf. Anexo B.

em que ambos usam esse verbo no decorrer da ação é quase a mesma: Segismundo, 20 e Clausewitz, 21. Identificamos também a presença de outros verbos que se relacionam com o já citado como “entender”, “interessar”, “conhecer”, “esclarecer”.

Como a construção da peça basicamente tem como eixo o jogo dos contrários, o verbo “saber” tem como oposto o verbo “ignorar” que se manifesta na estrutura aparente do discurso do estrangeiro quando este cita a expressão *docta ignorantia*, isto é, douta ignorância, um termo em latim que ele aprendeu com o professor Cracowiack, personagem este que, na trama textual, pode representar a metáfora do conhecimento.

Outros verbos também muito recorrentes são os verbos “dizer”, “falar”, “ver” e “contar”. O verbo “falar” está presente em todas as cenas, um indício claro de que o autor em seus critérios estéticos enfatiza o poder da palavra, a capacidade de expressão e persuasão das personagens que se confrontam por meio de seus discursos. Já os verbos “ver” e “contar” remetem à presença da metalinguagem, ou seja, do teatro no teatro que se manifesta por meio da expressão oral, do ato de falar, de contar histórias e do poder de tornar visível o que é contado.

O verbo “dizer” indica a presença do foco narrativo como afirma Cândido (2011), no livro *A Personagem de Ficção*:

[...] verbos como “dizer”, “responder”, etc., desempenham na ficção em geral função semelhante aos que revelam processos psíquicos (recrear, pensar, duvidar), particularmente quando acompanham uma fala em voz direta, referida a momentos temporais determinados (determinados no tempo irreal da ficção). Tais verbos indicam em geral a presença do foco narrativo no campo fictício. Ademais, as personagens ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. O próprio disfarce costuma patentear o seu cunho de disfarce. Esta “franqueza” quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional. (CÂNDIDO et al., 2011, p. 28-29)

Em *Novas diretrizes* é possível exemplificar essa ideia do foco narrativo presente no discurso das personagens que iniciam o uso do verbo “dizer” a partir da cena 2: “Segismundo – [...] o senhor diz que é agricultor, mas não tem um calo na mão. [...] uma passageira do navio disse que conhecia o senhor. / Clausewitz – [...] Quem disse isso foi uma senhora ruiva... [...] é o que eu estava dizendo, o mundo que eu vi...”⁸⁰

Na cena 6, logo após a vitória de Clausewitz no trato proposto por Segismundo, em que este personagem profere o verbo “dizer” acreditando que tudo o que fora narrado por

⁸⁰ Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 85, 91, 94 e 106, respectivamente.

Clausewitz tratava-se de lembranças: “O pior é que eu não entendi nada do que o sujeito disse”⁸¹, mas na realidade houve uma dissimulação por parte do estrangeiro, que estrategicamente utiliza a ficção de um texto teatral, um disfarce utilizado para convencer o fiscal, o que confirma a afirmação de Antônio Cândido acima citada.

Conforme o autor Bosco Brasil, a pausa traz a incidência do narrador como podemos confirmar nos trechos a seguir em que os personagens em seu ato discursivo desenvolvem uma enunciação que expressa essa função narrativa: “Segismundo - (PAUSA) Eu também. Por isso meu padrinho me afastou para este posto. Ele diz que é preciso esperar um pouco as coisas se acalmarem” (BRASIL, 2001).⁸² / Clausewitz - Na viagem, eu conheci. Ela me conhecia. Do palco! Do palco... No Teatro! Está claro? (PAUSA) Eu era ator” (BRASIL, 2001).⁸³ No enunciado de Segismundo, percebemos que este utiliza um discurso indireto para falar sobre seu padrinho, o que já se caracteriza como narração. No enunciado de Clausewitz, ao afirmar que “era ator”, o imigrante já está narrando implicitamente sua história.

Outra réplica que exemplifica bem a interferência narrativa na peça é quando Clausewitz decide revelar como o professor Cracowiack morreu: “(Pausa) Um pouco antes de morrer o professor Cracowiack começou a falar sem tomar fôlego por um longo período. De repente, virou o rosto para o céu e começou a dizer umas palavras sem sentido... Se eu me lembro bem...”⁸⁴ O monólogo do estrangeiro representa na ficção a contação de uma memória inventada. Segismundo acredita que esta narração representa as lembranças do passado de Clausewitz, porém o ator está jogando com as palavras. Ele narra uma história que inventou como mote para preparar o fiscal para o que viria em seguida: o monólogo da peça de Calderón de La Barca.

Segismundo é o personagem que primeiro utiliza o verbo “contar” na cena 2: “Segismundo – [...] O que vocês podem me contar que me cause alguma emoção diferente? [...] Todos vocês me contam a mesma coisa [...]”⁸⁵ Cena 3: “Me conte as suas histórias da guerra. [...] Clausewitz – Eu vou contar. Eu vou contar... [...] É difícil contar essa coisa em português”⁸⁶.

⁸¹ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 216.

⁸² Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 196.

⁸³ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 96.

⁸⁴ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 212.

⁸⁵ Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 115, 119.

⁸⁶ Cf. Anexo B: Cena 3, réplicas 123, 129, 133.

O verbo reaparece na cena 6: “Clausewitz – Mas eu ainda não contei como morreu o professor Cracowiack” [...] ⁸⁷ e na cena 7, já quase no final da peça: “Eu preciso contar uma coisa [...] É sobre o que acabei de contar” ⁸⁸. Com relação ao verbo “contar” Ricoeur (1994) afirma que:

Contar já é “refletir sobre” os acontecimentos narrados. [...] É uma relação entre o tempo do verbo e o tempo vivenciado. [...] Presentificação do passado, tempo da narrativa e da memória, relação metafórica. [...] Contar é presentificar eventos não perceptíveis pelos sentidos de um ouvinte. É no ato de presentificar que se distingue o fato de “contar” e coisa “contada.” [...] Qualquer contar é um contar algo que não é narrativa, mas processo de vida. (RICOEUR, 1994, p. 109, 114, 128, 261)

Observamos que há a presença de verbos relacionados aos sentidos: “ouvir”, “ler”, “escutar”, “comer”, “chorar”, “olhar”, “observar”; o que poderia indicar uma relação com a percepção e expansão da consciência através da arte. Verbos relativos ao cumprimento de ordens como “mandar” e “obedecer” são recorrentes e presentes no discurso do personagem Segismundo.

Há também a presença de pares de verbos opostos: saber/ignorar, amar/odiar, nascer/morrer, lembrar/esquecer, viver/morrer, prender/soltar, contar/dizer, atuar/viver, presenciar/ausentar, ser/parecer, imaginar/fazer, ficar/partir. Esse recurso reforça a escolha estética do autor Bosco Brasil em estabelecer na construção dramática o jogo dos contrários.

Identificamos que há a utilização de imperativos frequentemente empregados por Segismundo, o fiscal. A recorrência do uso se dá nas cenas 1, 3, 6 e 7. Nas cenas 4 e 5 não há imperativos, pois o embate perde a tensão, entretanto, ocorre uma mudança nas relações de força entre os personagens: é o momento em que as memórias de ambos são expostas com mais intensidade. O desvelamento de suas identidades ocorre com mais vigor e isso provoca um arrefecimento da posição de retaguarda de Segismundo. Na cena 5 acontece o primeiro reconhecimento dos personagens em relação ao status de culpados. Segismundo retoma seu discurso autoritário nas duas cenas finais. Na cena 6 ele entrega o salvo-conduto numa forma de enunciação que se aproxima da ordem, do uso da força coercitiva, porém, ainda de modo brando, ela se intensifica. Na cena 7, quando Segismundo descobre que foi “enganado” por Clausewitz; o discurso do fiscal é expresso em tom de ordem explícita quando este exige que o judeu saia da sala.

O recurso aos verbos no futuro na cena 1 aparece em maior quantidade. Ambos os

⁸⁷ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 208.

⁸⁸ Cf. Anexo B: Cena 7, réplica 220, 222.

personagens os utilizam, mas Segismundo é quem os usa mais. Nas cenas 2 e 3 somente Segismundo os utiliza, referindo-se à ameaça que ele faz a Clausewitz: “O navio já está para partir [...], preparando para zarpar”⁸⁹. Nas cenas 4 e 7 não há verbos no futuro, pois as narrações das lembranças se concentram na cena 4, enquanto que na cena 7 há mais verbos no passado, pois Clausewitz conta sobre o que sucedeu anteriormente na cena.

3.2 O embate: Clausewitz X Segismundo

Tomam parte na ação da peça apenas dois personagens masculinos: Clausewitz, o ator e Segismundo, o interrogador. No entanto, no decorrer da ação, as personagens expõem outras personas. No caso de Clausewitz, ele finge ser um agricultor diante do fiscal, porém, posteriormente é obrigado a revelar que era ator. O mesmo acontece com Segismundo que é fiscal na alfândega, mas depois revela ter sido torturador.

Clausewitz é um polonês judeu refugiado da guerra na Europa e que tem cerca de 40 anos de idade. Foi ator de teatro durante dez anos na Polônia, mas, traumatizado com as experiências na guerra e sentindo-se culpado pelas mortes do pai, da esposa e dos amigos, desiludiu-se com a profissão de ator. É uma pessoa sensível, culta, delicada e inteligente que se tornou órfão pela perda da família, do seu país e de sua identidade, o que lhe gerou uma situação de desamparo provocando apreensão, medo e insegurança. Como modo de tentar esquecer os horrores da guerra, ele resolve aprender o português do Brasil para esquecer das maldades que presenciou no conflito – o fato de ter estudado latim facilitou o aprendizado. Ele explora sua habilidade persuasiva para tentar convencer o fiscal sobre sua decisão de ser agricultor no Brasil.

Segismundo é brasileiro, natural do Rio Grande do Sul, tem cerca de 40 anos, é interrogador que também exerce a função de fiscal da alfândega. É uma pessoa de pouca instrução que guarda consigo um sentimento de inferioridade, de culpa pelas inúmeras torturas cometidas (principalmente contra o médico que salvou a vida da irmã dele), e nutre um ressentimento por ter sido abandonado pelo próprio padrinho. É uma pessoa solitária, desconfiada, age de modo ríspido e demonstra inicialmente ser um sujeito frio, cínico, severo, calculista, insensível, autoritário e cruel. No decurso da progressão dramática, ele surpreende ao revelar que ainda tem humanidade, apesar desse atributo não invalidar todas as torturas

⁸⁹ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 81; Cena 3, réplica 128.

cometidas por ele. Perdeu os pais ainda bebê, restando-lhe apenas a irmã como família. Foi criado num orfanato de formação luterana, de disciplina rígida e desde pequeno sempre obedeceu ordens.

Seu padrinho o convidou para trabalhar como torturador da Polícia Política do governo de Vargas, no Rio de Janeiro, onde passou a morar com a irmã. Por conta das atrocidades praticadas na Polícia Política, ele foi transferido para o posto de fiscal da alfândega no porto. Diante da instabilidade gerada após o indulto concedido aos presos políticos, instala-se uma tensão progressiva, pois o fiscal teme sofrer retaliações por parte dos torturados que foram soltos.

3.2.1 Origem dos nomes das personagens

Clausewitz é um nome de origem germânica que significa “o conquistador dos povos” (THE INTERNET SURNAME DATABASE, 1980). Verificamos que na História da Alemanha há o registro do oficial e teórico prussiano Carl Philipp Gottlieb von Clausewitz (1780-1831), autor do livro *Da Guerra*, importante tratado sobre estratégia militar, considerado como formador do pensamento estratégico da guerra no século XIX (FEREZIN, 2014). Com efeito, o autor Bosco Brasil escolheu o nome da personagem Clausewitz a partir do nome do estrategista alemão acima citado.⁹⁰

Com relação aos critérios de escolha do nome da personagem, o autor afirma que sua origem tem várias referências, sendo uma delas o personagem Édipo, da peça *Édipo em Colono* de Sófocles:

[...] A origem do Clausewitz é inúmera, ela vem desde essa referência ao Édipo em Colono, que é o Édipo depois que fura os olhos e vai procurar um asilo, um abrigo, eu acho que é mais ou menos o que aconteceu com uma porção de europeus que vieram durante a Segunda Guerra simbolizando na verdade todos os sofrimentos que é o deslocamento de um país para outro. (TEMPOS DE PAZ, 2009)

Outras referências importantes para a criação dos personagens e que já foram citadas no capítulo I foram os imigrantes Zbigniew Marian Ziembinski, ator e diretor polonês que chegou ao Brasil em 1941 e contribuiu com sua arte e talento para o enriquecimento de nossa cultura. Ele foi um dos principais homenageados pelo autor através da história de Clausewitz,

⁹⁰ A atriz Ariela Goldmann que já foi esposa do autor Bosco Brasil confirmou em entrevista por e-mail concedida ao autor desta dissertação que o autor se inspirou mesmo no oficial militar alemão (GOLDMAN, 2016).

assim como o italiano Gianni Ratto, outro grande homem de teatro, e o professor e intelectual Paulo Rónai que inspirou a construção do personagem Professor Cracowiack.

A origem do nome Segismundo tem algumas versões. A primeira é alemã: Sigmund ou Sigismund que representa o nome de nobres polacos protetores dos judeus (OUTEIRAL, 2013). A segunda versão é espanhola e significa “o protetor venceu”; todavia há uma terceira variante que defende a origem hebraica (SIGNIFICADO DOS NOMES, s/d; DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, s/d). Nome comumente utilizado na Idade Média por monarcas poloneses. Conforme o autor, a escolha do nome do fiscal faz referência direta ao personagem Segismundo da peça *A Vida é Sonho*, de Pedro Calderón de la Barca,⁹¹ cuja história apresenta algumas características semelhantes à própria história do interrogador, como veremos adiante.

Com efeito, pode-se afirmar que o autor estabelece no processo de criação da caracterização dos personagens, já na escolha dos nomes, um jogo dos contrários que favorece um espelhamento entre ambos a partir de suas funções sociais, suas características, pontos de vista e condições de produção de discursos que se entrecruzam e/ou se alternam num movimento dinâmico e paradoxal, como veremos posteriormente.

O personagem Clausewitz, ator sensível, delicado, porém covarde, que pensa sem nunca agir, e cujo nome significa etimologicamente o oposto ao que ele demonstra ser. Além disso, pelo fato dele ser homônimo do personagem histórico, que é um oficial estrategista de guerra alemão, nos permite afirmar que o autor já estabelece esse jogo de opostos a partir dos critérios de escolha dos nomes das personagens. Por sua vez, o personagem Segismundo, interrogador, que sempre agiu sem pensar, cuja origem do nome também revela o contrário do que aparenta ser, já que uma das acepções o representa como os nobres polacos que protegem os judeus, qualificando seu nome como de um protetor, justamente o oposto à função social de um fiscal da alfândega e que foi torturador.

Entretanto, ambos carregam um sentimento de culpa. O imigrante por ter presenciado as atrocidades e mortes de entes queridos e de amigos, o que provocou grande sofrimento a ponto de afirmar: “Eu não vivi. Eu colecionei lembranças”. Ele esteve presente na guerra representando papéis no teatro. Já Segismundo sentia-se culpado por ter cometido as atrocidades, uma vez que viveu o papel social como torturador. Semelhanças: ambos são órfãos. Clausewitz utilizou máscaras teatrais inúmeras vezes para representar a vilania e

⁹¹ O autor afirma em entrevista concedida à equipe do filme *Tempos de Paz*: “Por que eu escolhi o Segismundo? Por causa do Calderón de La Barca, *A Vida é Sonho*”. (TEMPOS DE PAZ, 2009)

crueldade de Aaron;⁹² Segismundo, por sua vez, afirma ter usado uma máscara uma vez para torturar um médico.

Na peça *Novas diretrizes em tempos de paz* trata-se de ritos burocráticos bem marcados com papéis bem delineados de antemão em que os personagens viram tipos/funções: interrogador e ator. O autor não explicita as caracterizações físicas dos personagens, mas apenas os identifica com seus respectivos nomes e idades. No entanto, ao deixar bem definido a profissão, a função social de cada um, o autor define critérios estéticos precisos que expõem a caracterização social dos personagens, suas convicções políticas, a parcela de poder que possuem, suas idiossincrasias, seus defeitos, preconceitos, crenças religiosas e ideologias.

3.2.2 Personagens citados e evocados

Averiguamos que outros personagens são citados e/ou evocados em determinados momentos da ação dramática. É importante enfatizar que, por meio das formações discursivas elaboradas pelos agentes do discurso, Segismundo e Clausewitz, tanto os personagens citados quanto os evocados contracenam dentro da situação proposta, pois participam, por meio da progressão gradual da trama, do intrincado e complexo jogo discursivo estabelecido.

Como personagens citados no texto, Segismundo cita os pais dele e os presos políticos que foram soltos. Clausewitz cita: um funcionário do consulado brasileiro em Manchester, o pai dele que se suicidou para fugir dos horrores da guerra, os amigos fuzilados quando tentavam ultrapassar a fronteira, bem como a sua mulher que ele deixou morrendo no hospital em Paris.

Como personagens evocados, Clausewitz menciona o professor Cracowiack, professor de latim dele no seminário, homem culto e sensível que gostava de poesia, amava as línguas neolatinas e falava dezessete línguas. Foi vítima dos horrores da guerra na Polônia. Em polonês, *Krakowiak* significa cidadão natural da Cracóvia, capital da Polônia (até 1596) que manteve-se intacta durante a Segunda Guerra, ao contrário de Varsóvia que foi completamente destruída. Ainda hoje, a Cracóvia é um importante centro cultural do país e foi o lugar onde o ator Ziembinski teve sua formação acadêmica em Letras e em Teatro. O professor Cracowiack representa o discurso da cultura e do saber, sendo expressão do conhecimento intelectual e artístico.

⁹² Personagem da peça *Tito Andrônico* de William Shakespeare.

Segismundo evoca uma passageira do navio, uma senhora ruiva de origem polonesa que vira Clausewitz interpretando o personagem Aaron, da peça Tito Andrônico; evoca também um padrinho que foi um dos chefes da Polícia Política do governo de Getúlio Vargas, quem o trouxe do Rio Grande do Sul para o Rio de Janeiro e posteriormente o transferiu para o posto de interrogador na imigração; um sujeito que foi torturado por ele; a irmã de Segismundo – considerada por ele como a sua família; um médico cirurgião que salvou a vida da irmã de Segismundo e que fora torturado por este, tempos depois.

Inicialmente, o grau de importância de Segismundo e Clausewitz indica que há uma hierarquia no que concerne as relações de poder e de dependência entre ambos que se configura na relação interrogador/interrogado, dando ao fiscal, pela função exercida, certa superioridade. No entanto, a partir do desenvolvimento da situação dramática, por meio do embate entre ambos, ocorre o estabelecimento de uma simetria que nivela tal importância por conta do jogo de convencimento um do outro. Quanto ao envolvimento no enredo, os dois personagens têm uma participação ativa e constante. Segismundo já está em cena quando a ação da peça se inicia, sendo o primeiro a iniciar a interação verbal. No transcorrer da ação ambos permanecem em cena até o desfecho.

Os personagens estabelecem uma relação dinâmica em um processo de ajustamentos em constante alerta que altera a percepção de identidades a partir da convergência de suas respectivas lembranças, angústias, frustrações e sentimentos, de um (que teve familiares e amigos brutalmente assassinados) e de outro (que espancou sob as ordens do chefe), até que o cruzamento das memórias propicia paulatinamente a exposição de máscaras humanas e teatrais que se revelam na interação dialógica das personagens, e envolve a tentativa de descoberta, reconhecimento e estranhamento, aproximação e afastamento, busca e negação um do outro numa contínua relação dialética.

O autor sinaliza que ambos os personagens têm “por volta de 40 anos”, ou seja, eles são da mesma geração, dado importante do ponto de vista do estabelecimento do embate entre os dois, pois percebemos que há uma proporcionalidade, um relativo equilíbrio de forças, elemento essencial para a instalação do conflito. Nas estratégias de construção do texto, Brasil utiliza critérios estéticos que geram similitudes e diferenças entre os personagens a partir do modo como as relações são constituídas, pois o embate entre eles se dá por meio do encontro, da confluência de lembranças, do espelhamento mútuo que promove uma alteridade entre ambos.

No que concerne às diferenças, o confronto se sustenta também e principalmente pelos jogos de poder instituídos e o choque cultural e ideológico. Como justificativa da similaridade

apresentada acima, transcreveremos a afirmação do autor em relação ao enredo quando da sua adaptação⁹³ para o cinema:

[...] é o encontro de duas culturas e de duas vidas, basicamente. Duas culturas vitimadas pela brutalidade. O que me inspirou a fazer a adaptação para o cinema foi a possibilidade de expandir essa metáfora principal que é a metáfora da vítima, daquela pessoa que é retirada da sua normalidade por questões alheias. (TEMPOS DE PAZ, 2009)

Clausewitz tem como motivação maior conquistar o direito de permanecer no país para fugir dos horrores da guerra e da ameaça constante aos judeus, que se configura como o suspense básico que se instala no decorrer da ação. Quando fugiu da Polônia teve que deixar para trás seu país, sua cultura, e suportar o trauma do luto pela perda dos seus entes queridos. O sentimento de culpa o motivou a se desiludir com o teatro, pelo fato de presenciar as atrocidades sem nada fazer, pois ele só sabia atuar, não tinha nenhum tipo de preparo para agir diante da realidade da guerra, condição determinante que o levou a “decidir” ser agricultor no Brasil. Entretanto, no decorrer da ação ele reafirma a si mesmo que o seu maior desejo é continuar sendo ator independentemente das situações, seja em tempos de paz, guerra ou terrorismo.

O fato de o imigrante acreditar que o Brasil é um país paradisíaco nos apresenta uma característica de sua personalidade: uma pessoa otimista que sonha com um futuro melhor e acredita poder construir uma nova vida no país. Todavia, para que isso aconteça, o personagem precisa do salvo-conduto⁹⁴ e gradativamente surge um objetivo subsidiário para obtê-lo: convencer o fiscal de que é agricultor ao afirmar mais de uma vez que “o Brasil precisa de braços para a agricultura”. Quando Segismundo suspeita de que Clausewitz é um nazista tentando entrar no país, instala-se então um obstáculo, pois o polonês nunca esteve no Brasil, mas fala português muito bem, não porta bagagens, se diz agricultor mas não apresenta os calos característicos da profissão. Clausewitz posteriormente é obrigado a confessar que era ator, o que deixa sua situação mais complicada. O fiscal tenta suborná-lo para facilitar o andamento do processo de entrada, mas não obtém sucesso, já que o imigrante não trazia nenhum bem material. Além disso, o ator aposta nas lembranças suas da guerra como estratégia para tentar convencer o interrogador, porém se depara com mais um obstáculo pelo

⁹³ Sobre a adaptação o autor afirma: “Não entendi a peça como base do filme, embora tenha transposto quase a totalidade da peça para o filme e tenha feito um desdobramento [...], de personagens que estavam latentes” (TEMPOS DE PAZ, 2009).

⁹⁴ Licença escrita para alguém viajar ou transitar livremente; passaporte. (FERREIRA, 1988)

grau de dificuldade em expressar em português os traumas e sofrimentos experimentados na Guerra. Sobre esta dificuldade do personagem, Chiarelli afirma que:

Contar o acontecido, relatar o trauma, parece equivaler para o imigrante a banalizar a lembrança, apressando seu desaparecimento. Entretanto a decisão de silenciar sobre ele pode resultar na impossibilidade de iniciar nova vida, promessa contida no tão desejado salvo-conduto. De dentro desse conflito da insuficiência da palavra frente ao irrepresentável é que se constrói o drama de Clausewitz. (CHIARELLI, 2004)

Conforme Chiarelli (2004), o personagem Clausewitz, na qualidade de testemunha, representante de todos os indivíduos que sofreram diante dos massacres contínuos e consequentes dos atos bárbaros praticados na guerra, encara uma situação conflituosa pois tem consciência da extrema necessidade de contar suas vivências, uma prática dolorosa, porém comum entre os indivíduos que sofreram na guerra como forma de registrar às novas gerações tudo que viveram. Contudo, ele se vê diante da total impossibilidade de contar devido ao horror dessa experiência. Esta impotência gera nele um sentimento de omissão. O testemunho se coloca desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade: “Clausewitz – Eu não sei as palavras... Não sei como colocar em ... palavras... É difícil contar essa coisa em português.”⁹⁵ Nesse sentido, o escritor português João Pinto Coelho afirma que, nos relatos dos sobreviventes do Holocausto no campo de concentração em Auschwitz,

[...] há uma coisa permanente: a necessidade, mesmo quando estavam lá no meio do maior sofrimento, de encontrar um papel e fazer passar aquilo. Era preciso que alguém contasse, que se soubesse. Encontramos histórias de pessoas que estavam praticamente a morrer, que sabiam que iam morrer, e que mesmo moribundas arranjavam tempo para dizer àqueles que poderiam salvar-se, que não estavam na iminência de morrer tão rapidamente, que era preciso que se soubesse. Essa necessidade de contar vem do campo [de concentração] e continua[...]. (LUCAS, 2015, p. 12)

No âmbito da ficção da peça, ciente do jogo estabelecido nessa interação, Segismundo, por sua vez, motiva-se a continuar “movendo as peças do tabuleiro” ao lançar para o estrangeiro um desafio, uma espécie de trato: o imigrante tem dez minutos para fazer o fiscal chorar, contando suas histórias da Guerra. Instaura-se nesse momento do enredo um novo objetivo para que Clausewitz conquiste a permanência no país, mas apresenta-se também mais um obstáculo para o personagem, gerando o clímax da trama.

⁹⁵ Cf. Anexo B: Cena 3, réplica 133.

Inicialmente, o principal objetivo de Segismundo é o de cumprir as ordens do padrinho: após tomar conhecimento de que os presos políticos foram anistiados, deve ir para casa mais cedo para se proteger das possíveis retaliações. O refugiado Clausewitz apresenta-se como um obstáculo ao plano e Segismundo precisa despachá-lo rapidamente. Contudo, ao perceber contradições no depoimento do ator, o objetivo do interrogador passa a ser dificultar a entrada de Clausewitz no país, Segismundo propõe ao ator que este o faça chorar ao contar suas lembranças da guerra. Paulatinamente, a situação dramática apresenta novas reviravoltas. Com a dificuldade do estrangeiro de cumprir o combinado, o fiscal confessa ter sido torturador, assim como admite também sua capacidade de submissão e obediência às ordens do padrinho e do sistema, ao tempo em que afirma que sua lealdade foi em vão, já que foi descartado assim que passou a não ter mais nenhum tipo de serventia para os seus superiores. A partir desse ponto da história, outro jogo se estabelece entre os personagens: a exposição gradativa de suas memórias por meio do testemunho, do discurso interior evocando o passado. Munidos de suas lembranças, ambos disputam entre si para saber quem é o pior, qual o peso da culpa que cada um carrega. Com relação ao papel do testemunho, Sarrazac, citando Agamben, declara:

Quando um homem dá testemunho daquilo que ele próprio vivenciou, é sempre, numa espécie de duplicação, a um outro, diferente de si mesmo – ou a um outro em si mesmo – que ele se esforça para dar a palavra: aquele que, precisamente, conheceu a tal ponto o sofrimento que não seria capaz de verbalizá-lo e, por isso, permanece mudo. (SARRAZAC, 2012, p. 81)

Identificamos, no interior da obra (BRASIL, 2001), a presença de 4 testemunhos importantes: (1º) Segismundo confessa os atos bárbaros cometidos por ele quando era torturador; (2º) Clausewitz admite a culpa de apenas ter estado presente em meio aos horrores da guerra; (3º) Segismundo confessa a tortura cometida contra o médico que salvou sua irmã “[...] Uma vez eu cobri o rosto com uma máscara”; (4º) Clausewitz revela como ocorreu a morte do professor Cracowiak e continua a contar – por meio do recurso da metalinguagem – o monólogo de *A Vida é Sonho*.⁹⁶ Podemos observar, então, que há dois testemunhos para cada um dos personagens. Presumimos que as relações de força entre ambos na estrutura dramática caracterizam-se pelo embate de testemunhos das catástrofes vivenciadas por eles, gerando um sentimento de culpa extremo em ambos e, em virtude do que ocorre, a progressão da trama encaminha-se para um equilíbrio.

⁹⁶ Cf. Anexo B.

Conforme Sarrazac (2012), a catástrofe no drama moderno e contemporâneo se modula na fórmula sintética: o drama moderno ou o voltar-se, para fins de testemunho, para a catástrofe do drama da vida (SARRAZAC, 2012, p. 79). Pensando em Auschwitz, menciona Jean Baudrillard ao observar que o sentimento de viver depois da catástrofe nos condena a “intimar todos os acontecimentos passados a comparecer”, a “reapresentar tudo em termos de acusação (SARRAZAC, 2012, p. 84).

Sarrazac (2012) afirma ainda que, no drama moderno e contemporâneo, há dois tipos de testemunho: político (brechtiano) e íntimo (artaudiano) que se caracterizam por um desprendimento em relação à ação. Os agentes desses testemunhos possuem certa passividade e podem se apresentar como personagens que rememoram, personagens que sonham (SARRAZAC, 2012, p. 79-82). Entre os dois tipos há um que se aproxima muito da construção da peça *Novas Diretrizes*: o homem como testemunha de si mesmo, ou seja, do seu próprio sofrimento. Percebemos que ambos os personagens rememoram, mas que prevalece em Clausewitz a característica do sonho, a expectativa de conseguir construir um futuro melhor.

3.3 Estrutura dramática

A peça tem um total de 249 réplicas, dentre elas 4 testemunhos das memórias do passado e 28 rubricas distribuídas em 17 páginas.⁹⁷ A partir da extensão quantitativa, ou seja, pela quantidade total de linhas de cada personagem, Segismundo tem 243 e Clausewitz tem 252 linhas, respectivamente. A partir do aspecto da extensão qualitativa, ou seja, da quantidade total de réplicas por personagem, verificamos que Segismundo tem 127 e Clausewitz tem 121 réplicas. Os dados quantitativos em si já evidenciam no contexto geral que o personagem polonês fala mais porque possui maior domínio intelectual, poder de persuasão e apropriação da linguagem poética no discurso, além de ser o porta-voz da mensagem proposta pelo autor. Em contrapartida, no que se refere aos dados qualitativos, o personagem Segismundo possui mais réplicas estabelecendo e delimitando um grau de poder, uma hierarquia na ordem do discurso, uma confirmação de que o interrogador na atribuição de sua função tem o direito a interpelar.

A partir da análise da quantidade de linhas e réplicas, ou seja, da extensão e do número de falas que cada personagem tem no desenrolar da trama, e pelo registro de qual dos

⁹⁷ Vale salientar que só consideramos nesta contagem as rubricas entre um enunciado e outro.

personagens profere a primeira e a última enunciação de cada cena, é possível fazer algumas deduções importantes: Nas cenas 1, 2 e 3, o interrogador desenvolve em seu discurso as convenções burocráticas que a função assim exige. Ele domina a situação e faz questão de deixar claro “quem manda” ao cumprir o seu papel de questionar, investigar, desconfiar, subornar e humilhar o refugiado. O ritual presente em um interrogatório é cumprido, apesar das inversões ocorridas. Por meio da manipulação da linguagem, ele instiga o estrangeiro a participar de um jogo: “Todos vocês querem me fazer chorar”. Na cena 3, ele continua manipulando o judeu ao propor o acordo já citado anteriormente, além de estar nessa cena o seu primeiro testemunho sobre as torturas cometidas quando trabalhava na polícia política. Já na cena 5 há o embate em que o interrogador tenta convencer Clausewitz de que é o pior ser humano da face da Terra, expondo sua culpa ao narrar outro testemunho das torturas cometidas contra o médico que salvou sua irmã. Enquanto Segismundo discursa sobre a obediência, Clausewitz se frustra com o que ouve e decide desistir de permanecer no Brasil.

Na cena 4, Clausewitz desenvolve um discurso que expressa a sua decepção com a língua portuguesa, após ouvir o relato cruel do fiscal sobre as torturas, fato que o estimula a confessar por meio do testemunho, toda a culpa que ele sente pelas mortes de seus familiares na guerra. Na cena 6, o refugiado já está completamente envolvido no jogo proposto por Segismundo. Há outro testemunho de Clausewitz sobre a morte do professor de latim. Ele já se utiliza, neste momento, de suas estratégias de atuação teatral, pois são lembranças inventadas. Esse momento é crucial para o personagem na trama, pois é por meio de sua habilidade persuasiva e de técnicas de interpretação que ele consegue a sua salvação. É o momento do desenlace.

O autor estrategicamente constrói um texto com a intenção de expressar uma mensagem relacionada ao poder da arte; por isso o personagem ator protagoniza esse momento final em que reconhece a si mesmo como artista e toma consciência, por meio do seu poder persuasivo, da dimensão da arte em sua vida.

3.3.1 Cena 1 – Estamos esperando novas diretrizes para tempos de paz

Na primeira cena Bosco Brasil desenvolve a exposição da ação dramática da peça e apresenta o suspense básico: será que Clausewitz conseguirá permanecer no país? Segue um resumo dos acontecimentos da referida cena:

Fim de tarde. Segismundo precisa ir pra casa mais cedo. Tenso, ele atende o último imigrante daquela tarde: Clausewitz. Inicia o interrogatório e desconfia do estrangeiro, pois este fala português muito bem e nunca esteve no Brasil; Segismundo suspeita de que ele é nazista. Clausewitz diz que é agricultor, mas nunca trabalhou na área, não trouxe bagagem. Segismundo deixa claro quem manda ali, quem bate o carimbo no salvo-conduto. Ele informa ao imigrante sobre a espera das novas diretrizes e de que o Brasil continua o mesmo, apesar da Europa já ter cessado os ânimos da guerra. Clausewitz diz como aprendeu o português (sozinho), fala sobre o seu professor de latim, de poesia brasileira moderna quando cita Drummond, da expressão em latim *docta ignorantia* e da Igreja Católica. Ele defende o fato de não ter bagagem e de que o Brasil precisa de braços para a agricultura.

A cena inicia-se com a rubrica: “Segismundo está limpando as unhas nervosamente. Clausewitz abre a porta com cuidado. Segismundo sinaliza para que ele entre. Clausewitz entra e fecha a porta atrás de si. De fora, chega o apito rouco e insistente de um cargueiro que se prepara para zarpar”.⁹⁸

A primeira rubrica é composta por verbos de volição⁹⁹ empregados no presente: “abre”, “sinaliza”, “entra” e “fecha”, “chega”, uma locução verbal de ação contínua: “está limpando” e uma oração com a indicação verbal de futuro próximo: “que se prepara para zarpar”. O autor inicia o texto com a exposição da ambientação da situação. Há nesta rubrica três elementos importantes que, de imediato, já instalam tensão e se configuram como o embrião do conflito: (a) o nervosismo de Segismundo motivado pela ação anterior, qual seja a anistia aos presos políticos. Há um clima tenso, pois o interrogador tem consciência da sua culpa e teme represálias; (b) apresenta a entrada de Clausewitz na sala da imigração que também está tenso, pois teme não conseguir o visto para permanecer no país; (c) o apito do cargueiro, elemento que será recorrente durante o desenrolar da ação com a função de pontuar a passagem do tempo e gerar mais tensão para Clausewitz que se apresenta numa situação-limite entre ficar no país ou voltar ao cargueiro, caso não consiga o salvo-conduto.

Na primeira réplica da peça dita por Segismundo há a presença de verbos de ação no presente e uma locução verbal que também sinaliza o recurso ao futuro da ação e faz inferência à ação anterior ocorrida: “tenho que ir”. Ambas as indicações de futuro reforçam a tensão presente na ação e já anunciam antecipadamente o desenvolvimento de um suspense gradativo no decurso dramático: “Por que isso sempre acontece comigo? (Para Clausewitz) Eu tenho que ir para casa depressa. Entende? Ordens. De lá de cima. (Para si) Justo hoje esse

⁹⁸ Cf. Anexo B: Cena 1, rubrica A.

⁹⁹ Ato pelo qual a vontade se determina a alguma coisa. (FERREIRA, 1988, p. 678)

sujeito me aparece?”¹⁰⁰

A partir da primeira rubrica, já fica explícito a autoridade de Clausewitz ao permitir a entrada do estrangeiro em sua sala. Vale ressaltar outros dados que reforçam a aparente superioridade hierárquica do interrogador: ele tanto inicia quanto finaliza a interação verbal e já está em cena quando a peça começa. Estes dados sinalizam e justificam inicialmente sua posição dominante no jogo de forças entre as personagens nas três primeiras cenas, o que lhe possibilita o exercício autoritário.

Com relação à produção das condições de enunciação e da ordem do discurso na situação apresentada, os dados citados acima já sinalizam que Segismundo tem o poder de perguntar, pois demonstra possuir autoridade ao ser o primeiro a proferir o discurso. O fato de ser o primeiro e o último a falar só comprova a sua hegemonia discursiva na cena acima referida. Nesse sentido, de acordo com Ubersfeld (2005) citando Oswald Ducrot:

Toda cena de interrogatório ou simplesmente de interrogação supõe (ou mais exatamente pressupõe) que a personagem que interroga tem a qualidade para fazê-lo, portanto que as relações “jurídicas” entre o interrogador e o interrogado são tais que é possível uma relação de linguagem dessa espécie, e que o interrogado é *obrigado* a responder ou se obriga a fazê-lo. (DUCROT apud UBERSFELD, 2005, p. 179)

Foucault em seu livro *A ordem do discurso* (2012) esclarece sobre a relação existente entre as práticas discursivas e os poderes que estão presentes em sua estrutura. Ele traça um panorama dos diversos procedimentos que cerceiam e controlam os discursos na sociedade. Há procedimentos que permitem o controle dos discursos no intuito de

determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. [...] Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo”. (FOUCAULT, 2012, p. 35)

O que se configura aparentemente é o estabelecimento de um rito burocrático de interrogatório que incorre em certos perigos, pois é composto por uma série de convenções e regras, muitas delas impostas pelo próprio fiscal: “[...] para o senhor agora eu sou o regulamento”¹⁰¹. Diante desses rituais burocráticos da repartição, o rito estabelecido é base para a confluência do embate discursivo. Para o estrangeiro estabelece-se um ritual de passagem numa zona liminar de fronteira. Segismundo é quem comanda o portal e quem tem

¹⁰⁰ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 1.

¹⁰¹ Cf. Anexo B: Cena 3, réplica 125.

o direito a perguntar. Ao imigrante cabe apenas responder. Esta seria a lógica padrão; no entanto, por conta da possível escolha estética do autor em construir um jogo de contrários, o que percebemos é uma quebra dessa formalidade comum em interrogatórios. Contudo, apesar desta estratégia do autor, observamos que a posição do fiscal continua sendo de dominação da situação.

Nas duas primeiras réplicas do texto já identificamos a presença de frases interrogativas, cujo sujeito da enunciação é o personagem Segismundo. Contudo, são interrogações que ele faz a si mesmo:

SEGISMUNDO - Por que isso sempre acontece comigo? (PARA CLAUSEWITZ)
 Eu tenho que ir para casa depressa. Entende? Ordens. De lá de cima. (PARA SI)
Justo hoje esse sujeito me aparece?
 (B) Clausewitz reage à palavra “sujeito”.
 SEGISMUNDO - Onde está o seu passaporte? ... Eu deixei aqui, em algum lugar.
 Pode sentar. (SINALIZA E FALA COM TODAS AS LETRAS) Sentar. Pode. Na
 cadeira. (TEMPO) *Só quero ver como é que eu vou me entender com esse sujeito...*
 (BRASIL, 2001) (grifos nossos)¹⁰²

Constatamos aqui mais um momento em que o autor estabelece o jogo de contrários, pois de acordo com o ritual, as perguntas devem ser feitas ao interrogado. Há a presença em ambas as réplicas de Segismundo da palavra “sujeito” e entremeando os enunciados a rubrica que descreve uma reação de Clausewitz a esta palavra. O primeiro enunciado deste personagem, como indica a rubrica interna é murmurado, e não se constitui uma frase completa, pois não há verbos, mas apenas termos que remetem à construção sintática da oração na língua portuguesa: “Sujeito... Predicado... Objeto... (Tempo) Objetos” (BRASIL, 2001).¹⁰³ Esta construção pode se configurar como uma estratégia do autor para indicar, já na primeira fala do estrangeiro, a sua relação com o nosso idioma, porém percebemos que esse jogo criativo remete a um outro nível de sentido que está imbricado na obra pela construção metalinguística.

O discurso é construído em camadas superpostas que vão sendo reveladas progressivamente no decurso dramático, mas sempre num movimento que se assemelha a uma espécie de quebra-cabeças que é montado passo a passo, e que, à medida que encontramos uma nova peça que se encaixa, descobrimos novas pistas, que, por sua vez, nos impulsionam a permanecer em constante busca por novas peças.

¹⁰² Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 1-2.

¹⁰³ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 3.

É provável que o autor tenha elegido no enunciado acima uma construção por meio de critérios de escolha em que há a presença de mais de um efeito de sentido, em primeiro lugar no nível aparente do discurso, um imigrante que tentar articular-se em outro idioma, o português, utilizando termos próprios da estrutura padrão da oração, o que significa dizer que ele usa os termos essenciais da oração: sujeito e predicado, além do complemento, o objeto. Sabemos que, do ponto de vista gramatical, há uma ordem estabelecida nesta relação que precisa ser seguida para que a oração tenha significado, ou seja para que haja sentido. Ao proferir os termos, ele atesta que conhece o nosso idioma e expressa de modo ainda implícito que precisou se enquadrar às convenções de outra língua, o que mais adiante será explicitado: “[...] Eu tenho que falar a língua que se fala aqui [...]” (BRASIL, 2001).¹⁰⁴

Com relação ao termo “sujeito”, percebemos que há uma construção em que o autor estabelece um jogo com a palavra no desenvolvimento da trama. Inicialmente, cada personagem efetivamente expressa um significado diferente do mesmo vocábulo, no entanto, na progressão dramática, a repetição do termo é recorrente. Há uma reflexão acerca da condição do sujeito diante da situação proposta pela trama, o que é explicitado por meio dos discursos dos personagens, como veremos adiante.

No fragmento citado acima há também a presença da palavra “objetos” após uma indicação de tempo. Podemos inferir que esse vocábulo talvez possa representar o discurso relativo a todos os objetos trazidos pelos imigrantes que sempre eram utilizados como garantia de barganha para facilitar a entrada dos mesmos no país.¹⁰⁵

Desse modo, um pouco mais adiante na cena 1, eis que se configura mais um suspense subsidiário em que o fiscal estranha o fato do ator não ter trazido nenhum tipo de bagagem: “Isso é muito estranho. Quase todos que têm desembarcado aqui nos últimos tempos vêm trazendo móveis, tapetes, pianos... Alguns até trazem carros”. Clausewitz responde: “Eu sei. Essas pessoas vão vender esses objetos para pagar por uma vida nova” (BRASIL, 2001).¹⁰⁶ Logo em seguida, Segismundo retoma o assunto, dessa vez explicitando em seu discurso a possibilidade de extorquir o imigrante: “Escute. Se o senhor tivesse alguma bagagem, alguma coisa para dar aos rapazes aí da alfândega... Um presente. Assim era muito mais fácil. Mas o senhor não tem nada” (BRASIL, 2001).¹⁰⁷ Estes fragmentos reforçam a estrutura do funcionamento da máquina da guerra, que por sua vez faz parte do jogo desenfiado do

¹⁰⁴ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 171.

¹⁰⁵ A apreensão de bens era uma prática frequentemente realizada pelos soldados, agentes alfandegários e membros dos consulados; Segismundo não agia de modo diferente.

¹⁰⁶ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 76-77.

¹⁰⁷ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 111.

sistema capitalista pela obtenção de lucro, o que produz o que se chama de reificação do homem, ou seja, há um efeito de sentido que expressa uma visão do homem como um objeto, uma mercadoria. Devido a este tipo de pensamento, muitos crimes bárbaros ocorreram gerados por interesses mesquinhos.

Retomando a análise a partir do começo da peça na terceira réplica de Segismundo, percebemos que esta poderia ser considerada a primeira fala do início do “interrogatório”: “Você fala português?” (BRASIL, 2001)¹⁰⁸, em que o agente alfandegário faz uso do pronome de tratamento informal em sua primeira pergunta direcionada ao imigrante, entretanto, logo em seguida, passa a tratá-lo por “Senhor”. Segismundo, por um instante, quebra o protocolo – primeiro momento em que o interrogador severo é traído por ele mesmo – ao se permitir ter essa aproximação com o estrangeiro quando o chama de “você”. Este ato já traz a incidência de um processo inicial de informalidade, porém a formalidade do ritual burocrático exige e o obriga a mudar: ele percebe o erro cometido e na próxima fala se corrige ao retomar o uso do tratamento formal. Clausewitz, por sua vez, também apresenta formalidade de tratamento ao se dirigir ao interrogador.

Em seguida, o autor insere um elemento símbolo dos interrogatórios quando Segismundo coloca um papel na máquina de escrever: o formulário do depoimento, objeto que reforça a ideia de que o interrogatório está prestes a começar. Segismundo afirma: “[...] a gente vai ter que preencher isto aqui”. E logo depois questiona: “Mudaram a fórmula do depoimento outra vez? Este pessoal não sabe o que quer” (BRASIL, 2001).¹⁰⁹ Esta prática era comum tanto na ditadura do Estado Novo como na Ditadura Militar, duas décadas depois. Neste trecho da peça, o autor faz uma alusão às técnicas recorrentes em que os membros tanto do DIP e da Polícia Política no Estado Novo, quanto do DOPS, alteravam dados, forjavam depoimentos e falsificavam confissões dos detentos. Vejamos alguns trechos extraídos do livro *Brasil: Nunca Mais*, que relata a prática ocorrida na Ditadura Militar:

Ao comparecerem perante o Conselho de Justiça, muitos réus denunciaram como foram induzidos a assinar depoimentos forjados, na fase do inquérito policial [...] Por vezes, o réu nem sequer tinha o direito de ler os papéis que lhe apresentavam para assinar, [...] foi forçado a assinar depoimentos ao encontrar-se fora de si: [...] que os depoimentos que constam nos autos foram feitos sob coação física e moral [...] O pânico e o medo provocado pelas sevícias levaram alguns réus a assinar os papéis. (ARNS, 1987, p. 208-213) [...] As respostas que me obrigaram a dar e as afirmações que me obrigaram a fazer foram previamente ensaiados¹¹⁰. (ROMEU apud ARNS, 1987, p. 214)

¹⁰⁸ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 4.

¹⁰⁹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 5.

¹¹⁰ Depoimento de Inês Etienne Romeu. (ARNS, 1987, p. 214)

É evidente que, nos relatos históricos acima, há uma expressa manipulação farsesca em um jogo mascarado repleto de fingimentos e disfarces por parte dos policiais envolvidos nas torturas, que se utilizavam do embuste no intuito de conseguir forjar assinaturas, falsificar confissões, coagir as vítimas a depor contra si mesmas. Mero jogo, mera representação cruel.

Retomando a análise, aparentemente o interrogatório comandado pelo fiscal da alfândega teve seu início, contudo ocorre em seguida uma mudança importante a partir do enunciado de Clausewitz ao visualizar a foto de uma mulher sobre a mesa: “Clausewitz - Sua esposa? / Segismundo - Minha irmã. Vamos ver... Data de hoje, nome do depoente...” (BRASIL, 2001).¹¹¹ Inicialmente, Segismundo lê em voz alta, falando para si mesmo, como se tivesse apenas repassando quais seriam os próximos itens que ele deveria preencher, quando surpreende-se com a atitude do estrangeiro: “Clausewitz - Seu nome? / Segismundo - Como?/ Clausewitz - Seu nome./ Segismundo – Segismundo” (BRASIL, 2001).¹¹²

Ocorre no trecho acima uma inversão de papéis, pois pela lógica das convenções impostas pelo ritual é o fiscal quem deveria perguntar. Certamente, se este fosse um interrogatório formal, quando o fiscal cita os itens que estão no formulário, a regra inicial seria esta: há alguém que pergunta e outro que deve responder. Pela lógica, o leitor/espectador já espera que a ação posterior deste personagem seja, pois, perguntar o nome do estrangeiro, mas nos surpreendemos com a interferência deste último.

Consideramos que a inversão referida pode ter sido uma construção estratégica do autor, qual seja o jogo dos contrários, no sentido de nos informar que esse não será mais um interrogatório padrão semelhante aos tantos outros realizados nos porões da ditadura. O fato de ele ter escolhido desenvolver a história de modo fabular reforça a consideração feita acima. A reação de Segismundo diante do ocorrido é de assentimento: apesar de se manter firme enquanto interrogador, não há nenhuma atitude coercitiva ou repreensiva pelo fato de Clausewitz quebrar um protocolo, no entanto, ainda assim Segismundo impõe sua autoridade. Pela inversão, o estrangeiro já expressa por meio de seu discurso o começo do jogo que se estabelece através do cruzamento das lembranças dos personagens.

Supomos que este recurso já começa a se desenvolver na página 2 do texto, após a surpresa de Clausewitz ao saber o nome do interrogador: “Clausewitz: Segismundo? /Segismundo: Meus pais morreram eu ainda era de colo. Nunca vou saber porque ganhei esse

¹¹¹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 9-10.

¹¹² Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 11-14.

nome”. E logo mais adiante, pelo personagem Clausewitz: “Estudei sozinho. Depois de tudo que eu passei... tudo que eu passei na Guerra...” (BRASIL, 2001).¹¹³

Quando Clausewitz espanta-se ao ouvir o nome do fiscal, ele se identifica imediatamente, pois o nome “Segismundo” tem um significado importante para ele. Há um reconhecimento devido à relação afetiva, pois este é o nome do personagem da peça *A Vida é Sonho* de Calderón de La Barca, texto que o ator estrangeiro interpretou no teatro todas as noites durante um ano. Configura-se mais um indício da estratégia de construção da peça pelo autor, pois será um monólogo deste texto que Clausewitz utilizará como instrumento da sua salvação. Ele se identifica e reconhece uma oportunidade de ampliar sua estratégia de transformar a tensão presente a seu favor, mas repensa e recua, por estar decepcionado com sua profissão, mas também porque seria impossível conseguir o salvo-conduto caso confessasse sua profissão de ator.

Segismundo afirma que os pais morreram quando ele ainda era um bebê, ou seja, o personagem é órfão. Clausewitz, por sua vez, também vive uma situação semelhante. Ele ingressa no Brasil com o sentimento de culpa e de luto pelas mortes dos familiares e amigos na guerra, pela perda de sua pátria, de sua língua, de sua cultura e também da sua identidade, o que caracteriza uma orfandade de si mesmo. As informações ditas por Segismundo geram em Clausewitz uma associação imediata, pois este se identifica e por conta disso consegue se colocar no lugar do outro, ação que inicialmente gera empatia do estrangeiro para com o fiscal, além de sinalizar a presença da alteridade, do reconhecimento e do espelhamento que se desenvolverão no decurso dramático. Supomos que a empatia é inicial, pois nesse momento da ação, a visão que Clausewitz tem do interrogador limita-se apenas a essas primeiras impressões, o que contribui para reforçar a imagem que o passageiro projetou do Brasil como um país paradisíaco, pois ingenuamente ele cria uma imagem de Segismundo a partir dessas impressões.

Desde o começo da ação, Segismundo refere-se ao estrangeiro como “sujeito” e curiosamente não pergunta o nome do imigrante de imediato, pelo contrário, é este personagem quem indaga e o fiscal é quem se identifica. Clausewitz somente diz seu nome bem depois, no momento em que o fiscal, desconfiado de que o refugiado não é agricultor, decide fazer uma inspeção em suas mãos. Este momento constitui um suspense subsidiário da ação dramática.

¹¹³ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 15, 16, 23.

O interrogador não chega a fazer a pergunta diretamente, mas implicitamente impõe ao interrogado que se identifique: “Segismundo: O senhor nunca pegou numa enxada na sua vida. Sabe, senhor.../ Clausewitz: “Clausewitz”. E na sequência o fiscal não repete o nome do estrangeiro, pelo contrário, ele segue o interrogatório de modo bem impessoal, demonstrando total desinteresse no que, para ele, é apenas um mero detalhe: “Então. Foi o que mais me chamou a atenção” (BRASIL, 2001).¹¹⁴

O fato do interrogado só dizer seu nome depois de algum tempo em que já está na sala sendo interpelado é um indício da presença de um outro tipo de relação entre os personagens pautada nos jogos de poder em que há hierarquia nas posições que ocupam os mesmos. Entendemos que esta relação remete ao tratamento que os interrogados/torturados recebiam nos porões da ditadura, seja no Estado Novo ou na Ditadura Militar, e que ela reforça – no jogo enunciativo proposto pelo autor – a instabilidade em que se encontra Clausewitz, demonstrando como a situação-limite se constitui como determinante de um ser em crise com sua própria identidade. Já do ponto de vista do fiscal, esse jogo explicita a ação de Segismundo de ignorar o nome do polonês. Essa atitude expressa um comportamento padrão de alguém que está ali para interrogar e desconfiar de todo e qualquer imigrante.

Observamos que Segismundo só identifica o passageiro pelo nome na cena em que o interrogador afirma ter raiva do médico que salvou a sua irmã: “Que raiva que eu tenho dele, senhor Clausewitz...” (BRASIL, 2001)¹¹⁵, localizada logo após a cena em que ocorre uma *anagnórisis*¹¹⁶, ou seja, um reconhecimento tanto por parte de Clausewitz quanto de Segismundo de que ambos cometeram um crime: “Clausewitz: Eu cometi um crime monstruoso./ Segismundo – Eu também” (BRASIL, 2001).¹¹⁷ E só volta a chamá-lo pelo nome depois de instalado o desfecho da peça, na cena final: “Segismundo – Senhor Clausewitz./ Clausewitz – Sim. / Segismundo – Como é esta história?” (BRASIL, 2001).¹¹⁸

Segismundo só reconhece o personagem Clausewitz quando ocorre uma identificação, quanto termina todo o jogo de exposição das lembranças e memórias, a troca de experiências entre os personagens e após a busca de quem eles verdadeiramente são: daí se estabelece o encontro, a alteridade. Nesse sentido relacionado ao reconhecimento, Marilena Chauí afirma que “o reconhecimento é uma marca essencial da intersubjetividade, é a condição e o fim da humanidade de cada um e de todos. O reconhecimento intersubjetivo é obra da política como

¹¹⁴ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 62-64.

¹¹⁵ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 205.

¹¹⁶ É o ato pelo qual um dos agentes da narrativa desvela, e atribui uma identidade já conhecida mas até então oculta (GUÉNOUN, 2014, p. 33).

¹¹⁷ Cf. Anexo B: Cena 5, réplicas 195,196.

¹¹⁸ Cf. Anexo B: Cena 7, réplicas 240-242.

ação comum dos humanos (na bela expressão de Hanna Arendt)” (CHAUÍ apud ELOYSA, 1987, p. 37).

Prosseguindo na análise da cena 1, quando Clausewitz, em resposta a Segismundo, refere-se ao seu professor de latim, ele cita a expressão latina *docta ignorantia*: “Eu já tinha estudado um pouco no seminário. Por causa do meu professor de Latim. O Professor Cracowiack... (TEMPO) *Docta ignorantia*” (BRASIL, 2001).¹¹⁹ A expressão significa douta ignorância, referindo-se àquela pessoa que tem consciência de que é ignorante, que não possui conhecimento; uma constatação legítima do significado proposto pelo autor no texto para confirmar as atrocidades que o ser humano é capaz de cometer.

O personagem Clausewitz é o locutor-enunciador da expressão referida acima considerada também como um elemento que constitui o jogo dos contrários, estratégia utilizada pelo autor, pois a ignorância será manifestada no discurso do outro personagem, o fiscal Segismundo. A expressão antecipa uma reflexão acerca de todas as atrocidades que serão expressadas no decurso dramático.

Segundo Amarante (2016), a referência aos estudos do latim também remete à importância que esta língua teve na década de 1940 no sentido de facilitar o acesso aos clássicos da literatura latina e também para promover o conhecimento da civilização romana, apesar de a Língua Latina, à época, já ser considerada uma língua morta. Importante ressaltar que o estudo do latim feito nos seminários tinha um caráter bem tradicional (AMARANTE, 2016).

Desse modo, quando Clausewitz cita a expressão latina, o discurso nesse enunciado representa vozes contrárias à opressão, pois o professor Cracowiack representa o homem que busca cada vez mais conhecimento, que se importa com o outro e que por meio do estudo e do esclarecimento adquire liberdade.

À primeira vista, a citação da referida expressão nos dá a impressão de que o estrangeiro apenas se utiliza da sua habilidade persuasiva na tentativa de estabelecer contato com o fiscal, primeiro no intuito de dirimir o grande clima de tensão presente na situação e, depois, pelo fato dele ser ator e conhecer um pouco do comportamento humano, ele busca aproximar-se do interrogador por meio de assuntos que possam causar algum tipo de interesse: o latim é uma referência que o imigrante associa ao catolicismo numa estratégia que funciona também como uma forma de obter informações sobre o fiscal e de desvendar o outro através da conversa – ele se utiliza justamente dessa estratégia como tentativa de ganhar

¹¹⁹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 31.

espaço nesse território inóspito através da comunicação. Lembramos que na cena 6 da peça *Novas diretrizes*, a expressão latina é repetida no testemunho das memórias inventadas de Clausewitz em que ele descreve as torturas cometidas contra o professor Cracowiack antes de sua morte: “[...] Seria bonito se o professor Cracowiack tivesse morrido dizendo *Docta Ignorantia...*” (BRASIL, 2001).¹²⁰

Depois que Clausewitz cita a expressão em latim na cena 1, Segismundo reage friamente ao responder que não estudou latim e nunca foi à missa. Clausewitz insiste: “O senhor sabe: meu país é um país de católicos como o seu país. / Segismundo: Fui criado num orfanato luterano” (BRASIL, 2001).¹²¹ Estabelece-se neste trecho um suspense subsidiário da trama, um novo elemento que reforça a tensão e o jogo de forças entre os personagens, pois apresenta dentro do contexto da progressão dramática o embate de duas forças ideológicas opostas. Por meio do discurso aparente das personagens é possível que esteja implícito o confronto de dois segmentos religiosos contrários: o catolicismo e o luteranismo.

Se formos analisar à luz do recorte histórico, a relação da Igreja Católica com o poder político sempre foi uma constante na história da humanidade. No governo de Getúlio Vargas essa instituição religiosa representou uma importante aliada do presidente no sentido de usar a religião como instrumento político na luta contra o comunismo e pela construção de um regime autoritário.¹²² Consta também que, a partir do dia 7 de junho de 1937, por meio de uma circular, o Brasil passou a limitar oficialmente a entrada de judeus no país – caso houvesse suspeitas exigia-se a certidão de batismo católico, como documento comprobatório para a liberação do visto (LIRA NETO, 2013, p. 317).

No que concerne à presença da religião católica na Polônia, verificamos que historicamente o Catolicismo desempenhou um papel importante na vida de muitos poloneses e a Igreja Católica Romana ainda hoje tem imenso prestígio social e influência política. A Igreja é vista como um símbolo do patrimônio e cultura do país. Entre 1944 e 1989, mais de 90% da população polonesa era católica (CUBEDDU, 2005), dado que justifica o emprego do enunciado do personagem Clausewitz transcrito acima.

Clausewitz, ao se referir ao professor, declara: “O professor Cracowiack amava as línguas neolatinas. (TEMPO) O professor Cracowiack falava dezessete línguas!” (BRASIL, 2001).¹²³ Esse fragmento expressa o nível de conhecimento do professor, seu grau de cultura e sensibilidade, além de se inscrever como um contraponto à expressão latina anteriormente

¹²⁰ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 210.

¹²¹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 37-38.

¹²² Cf. no 1º capítulo desta dissertação: *Era Vargas – Governo Provisório*.

¹²³ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 41.

citada pelo polonês. Supomos que o autor possa ter sinalizado por meio do discurso do imigrante, a importância que o professor tem para Clausewitz, pois este, sendo discípulo do professor, preserva a inquietude pela busca incessante do conhecimento.

Verificamos quando o polonês aprende português que sua motivação inicial refere-se a ocupar-se para tentar esquecer as barbáries provocadas pela guerra, contudo, está implícito o desejo de humanizar-se cada vez mais por meio da obtenção de conhecimento. Diante da reificação do homem pela máquina da guerra, o ator encontra a melhor maneira de lutar contra esse estado de coisas: fortalecer sua essência humana.

Clausewitz considera o professor Cracowiack como um grande inspirador, uma pessoa culta que tinha a habilidade de falar muitos idiomas. Ao saber muitas línguas, você consegue se comunicar e interagir com muito mais pessoas. Você adquire mais conhecimento e cultura, o que amplia sua consciência do humano. Há maiores possibilidades de se solidarizar-se com o outro, de se colocar no lugar do outro, de conhecer a diferença e portanto de se reconhecer humano por meio da presença do humano no outro.

No que concerne às línguas neolatinas (português, francês, italiano, espanhol e romeno), elas têm como ancestral o latim vulgar. Língua oficial e base da formação do pensamento romano, o latim pertence à família do grupo itálico das línguas indo-europeias. A raiz do idioma português é o latim que foi uma língua altamente flexiva e sintética. Sua sintaxe (ordem das palavras) é variável. O fato de haver sido a língua franca do mundo ocidental por mais de mil anos é a prova de sua influência desde as suas primeiras manifestações, ou seja, desde a fundação de Roma (753 a.C.), representada por algumas inscrições até a queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C).¹²⁴ O latim exerceu enorme influência sobre diversas línguas vivas ao servir de fonte vocabular para a ciência, o mundo acadêmico e o direito.

Em outro trecho da cena 1 Clausewitz informa a Segismundo que o professor Cracowiack tinha um exemplar de uma revista com poesia brasileira moderna e, animado, pergunta: “O senhor já ouviu falar do senhor Carlos Drummond de Andrade?” (BRASIL, 2001).¹²⁵ O fragmento em questão tem uma relação direta com a representatividade poética de Carlos Drummond de Andrade, um dos grandes poetas brasileiros. Observamos que o autor Bosco Brasil pode ter inserido esta citação como uma estratégia para dar ênfase à mensagem estética que ele propõe expressar através da reflexão do poder da poesia e da arte por meio do

¹²⁴ É interessante frisarmos que este dois períodos associam-se à época da representação das obras *Eneida* de Virgílio (que se passa na época da fundação de Roma) e *Tito Andrônico* durante a queda do Império Romano e que ambas as obras são citadas em *Novas diretrizes*.

¹²⁵ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 41.

discurso do personagem Clausewitz. Este, por sua vez, também cita o Fausto de Goethe, considerada como a grande obra poética universal. Portanto, acreditamos que Bosco Brasil construiu através da fábula de Segismundo e Clausewitz uma relação pautada nesse jogo de contrários, no embate ideológico entre dois discursos aparentes que revelam a dimensão poética de *Diretrizes*.

Segismundo então responde à pergunta do imigrante: “[...] parece que é escritor. E o senhor é escritor?” (BRASIL, 2001).¹²⁶ Presume-se que neste enunciado estão implícitos vestígios da desconfiança do fiscal contra Clausewitz, pois Carlos Drummond fez parte do I Congresso Brasileiro de Escritores, verdadeira arregimentação dos intelectuais a favor da liberdade de pensamento e de expressão no Brasil, da defesa pela democratização da cultura e da arte contra a escuridão dos regimes totalitários e contra a ditadura do regime varguista, como já vimos anteriormente.

Outra possível interpretação diz respeito ao fato do poeta defender uma ideologia libertária e democrática em sua obra *A Rosa do Povo* que foi lançada em 1945. Mister se faz situarmos que a revista com poesia brasileira moderna, que o personagem cita, pode remeter a um dado biográfico do imigrante Paulo Rónai que traduziu poesias brasileiras para o seu país de origem em 1939.

É interessante observar, na construção do texto *Novas diretrizes*, que o autor Bosco Brasil cita o nome do poeta Carlos Drummond, porém o nome do líder político Getúlio Vargas em nenhum momento é citado. Segismundo apenas o identifica pela função política exercida: “[...] Fizeram tanto escarcéu nas ruas que o presidente mandou [...]” (BRASIL, 2001).¹²⁷ O discurso do fiscal é pragmático e limitado. Ele só consegue enxergar a função burocrática e institucional exercida por Carlos Drummond e dá pouca importância ao fato deste ser poeta e escritor. É possível afirmar que esse dado se configura como uma estratégia discursiva de Bosco Brasil no sentido de reforçar, no bojo dramático da obra, a importância da poesia e do poder da arte.

Na progressão dramática, ao ser interrogado pelo fiscal sobre ser escritor, Clausewitz informa: “Não, sou agricultor” e no decorrer da peça reitera algumas vezes que: “O Brasil precisa de braços para a agricultura” (BRASIL, 2001).¹²⁸ Identificamos que essa frase se repete em três momentos: (1º) Clausewitz tenta convencer Segismundo de que realmente é agricultor na cena 1; (2º) Insiste em persuadir o fiscal na cena 2; (3º) O estrangeiro continua a

¹²⁶ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 42.

¹²⁷ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 117.

¹²⁸ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 43, 67.

persuadir o fiscal e, na cena 7, após conseguir o salvo-conduto, Clausewitz convence a si mesmo de que sua verdadeira profissão é ser ator: “[...] Olha, eu sei que o Brasil precisa de braços para a agricultura, mas eu sou ator” (BRASIL, 2001).¹²⁹

Há também a presença de outro enunciado semelhante: “O Brasil precisa de braços para a lavoura” que aparece três vezes no texto: (1º) Cena 1, réplica 55, dita por Clausewitz com uma pequena alteração: “O seu país precisa de braços para a lavoura”; (2º) Cena 1, réplica 80, Segismundo finaliza a cena com esta afirmação; (3º) Final da cena 6, réplica 218, após o fiscal ter perdido a aposta contra o estrangeiro (BRASIL, 2001).¹³⁰

Vale salientar que a escolha do autor pela profissão de agricultor pode se configurar como o que denominamos de *metáfora da mudança*, pois o personagem Clausewitz deseja fazer o que não conseguiu, quando morava na Polônia. Ele quer agir, envolver-se com uma atividade com a qual ele possa interferir no mundo em que vive. Ele busca transformar a sua vida por meio das ações de plantar e de colher. Nesse sentido, o autor Bosco Brasil declara:

Agora ele tenta procurar um novo país, uma nova vida, na intenção de construir alguma coisa. É um cara que chega aqui originalmente um ator que chega dizendo que quer ser um agricultor, por quê? Porque ele quer construir, plantar, finalmente agir e intervir no mundo, dar uma interferência na história. (BRASIL apud TEMPOS DE PAZ, 2009)

No ano de 1934 ocorreu, no Brasil, a instituição da “lei de cotas” que estabelecia o controle da entrada de estrangeiros neste país. Contraditoriamente, segundo Endrica Geraldo (2009), o presidente Vargas seguia alegando que o Brasil ainda era considerado um país de imigração por conta do necessário povoamento do vasto território nacional e da necessidade de braços “numerosos e adestrados” para a lavoura (GERALDO, 2009). Seyferth (1999) afirmava que o primeiro critério para qualificar um imigrante a permanecer no país era a sua habilidade para lidar com o cultivo da terra, sendo uma profissão privilegiada na legislação migratória, inclusive no Estado Novo (SEYFERT, 1999, p. 211).

Seguindo nessa perspectiva histórica, temos outro fragmento de Segismundo: “O Brasil sempre precisa de alguma coisa. Uma hora, precisa plantar; outra hora precisa temperar o aço” (BRASIL, 2001).¹³¹ Inferimos que este enunciado pode remeter ao jogo ambivalente exercido pelo presidente Getúlio Vargas no período do Estado Novo, cuja atitude oscilava entre a decisão de continuar buscando mão-de-obra para o desenvolvimento agrário e o

¹²⁹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 67; Cena 2, réplica 102; Cena 7, réplica 238.

¹³⁰ Cf. Anexo B.

¹³¹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 68.

importante projeto da construção da Siderúrgica de Volta Redonda que propiciou ao Brasil desenvolvimento armamentista.¹³²

Seguimos pois, com o desenvolvimento da ação dramática da peça. Segismundo incisivamente declara ao estrangeiro: “O senhor não entrou em país algum. O senhor entrou na minha sala. Eu digo se o senhor fica ou segue viagem”. Clausewitz responde: “O cargueiro vai para as Ilhas Falklands... E o que eu vou fazer lá?” (BRASIL, 2001).¹³³ As Ilhas Falklands, também conhecidas como Ilhas Malvinas, constituem um arquipélago composto por mais de 200 ilhas, localizado na América do Sul. Com a Guerra das Malvinas em 1982, ocorreu a disputa pela posse do território da referida ilha entre a Argentina e o Reino Unido, que saiu vitorioso do confronto.

Em *Os escombros do príncipe*, o autor já havia se referido a uma “ilha”, mas aqui ela surge devido à lógica do itinerário do navio que veio de Manchester, Inglaterra, passou pelo Brasil e seguiu para as Ilhas Falklands. É possível também aludirmos a imagem da ilha a uma associação de fatos históricos ocorridos no período da Revolta Paulista, durante a Era Vargas, quando presos políticos eram constantemente enviados a uma colônia em Dois Rios, para a Ilha Grande e para a Ilha das Flores, na baía de Guanabara, onde eram torturados e muitos foram mortos sem motivo aparente.¹³⁴

Quando Segismundo questiona ao estrangeiro: “O senhor não trouxe nenhuma bagagem?”, Clausewitz afirma: “O que eu sou é tudo o que eu tenho” (BRASIL, 2001).¹³⁵ Significa que Clausewitz traz somente sua experiência. Essa frase tem um cunho filosófico e nos informa implicitamente sobre a questão existencial do personagem, um artista culto, sensível, que tem uma bagagem cultural muito extensa, um conhecimento da essência do humano que extrapola aquele universo opressivo e injusto presente na guerra. Como sua intenção é permanecer no país, ele não viu sentido em trazer bagagens e afirma que o mais importante naquele momento são os braços para proporcionar o trabalho na lavoura.

Segundo Amarante (2015), a frase do enunciado proferido por Clausewitz é uma ótima referência a uma máxima em latim atribuída a diversos filósofos, *Omnia mea mecum porto*, que significa: “Trago comigo todas as minhas coisas, tudo que tenho”, usada para exaltar a vantagem da pobreza e afirmar a supremacia dos dons do espírito sobre a posse de bens materiais. O filósofo Sêneca, nas cartas a Lucílio, oferece uma variação dessa máxima: *omnia bona mecum sunt*, ou seja, “Todas as minhas coisas estão comigo; tudo o que tenho está em

¹³² Cf. no 2º capítulo desta dissertação: *Estado Novo*.

¹³³ Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 50-51.

¹³⁴ Cf. no 2º capítulo desta dissertação: *Era Vargas – Governo Provisório*.

¹³⁵ Cf. Anexo B: Cena 1, réplicas 68-69.

mim” (AMARANTE, 2015). Vale a transcrição do trecho em que ela aparece na referida obra:

Entretanto, ao mesmo tempo em que seja amantíssimo dos amigos, ao mesmo tempo em que os ponha no mesmo plano, ao mesmo tempo em que muitas vezes os ponha à frente de si mesmo, conservará todo bem em si mesmo e dirá o que disse Stilbo, Stilbo que a carta de Epicuro apresenta. *Esse Stilbo, tendo sido tomada a sua pátria, tendo perdido seus filhos, tendo perdido sua esposa, saindo do incêndio público só e, contudo, feliz, sendo interrogado por Demétrio (cujo apelido em razão da destruição de cidades foi Poliorcetes) se acaso tivesse perdido algo, disse: Omnia bona mecum sunt.* (19) Eis um homem forte e corajoso! Venceu a própria vitória de seu inimigo. “Nada – diz Stilbo – perdi”; forçou Demétrio a duvidar que tivesse vencido. “Todos os meus bens estão comigo”. (SÊNECA, 2011) (grifo nosso)

Talvez seja um exagero de nossa parte, mas cabe aqui registrar uma hipótese de que possivelmente o autor tenha se inspirado na máxima de Sêneca quando construiu o enunciado do personagem Clausewitz, pois o trecho em destaque no fragmento acima descreve em sua essência todas as perdas pelas quais o personagem polonês passou, demonstrando que, mesmo diante da orfandade em que ele se encontrava pela perda dos familiares, dos amigos, de suas raízes, eis que ele declara que mais vale ser do que ter, valoriza o que realmente carrega dentro de sua bagagem de experiências de vida e afirma que todos os bens que considera importantes estão com ele.

3.3.2 Cena 2 – As contradições do depoimento

Segismundo decide negar o salvo-conduto ao imigrante por conta das contradições que encontra no depoimento dele e o acusa de ser um espião nazista tentando entrar no Brasil. Este suspense se expande quando o fiscal conta que uma passageira do navio menciona maldades que o imigrante cometera, como cortar a língua de uma moça. O estrangeiro tenta se defender ao afirmar que é da Polônia. Ele é obrigado a confessar que era ator, mas afirma não ter mais interesse pela profissão. Segismundo tenta extorqui-lo, mas não obtém sucesso em sua empreitada, pois o ator não trouxe nada de valor. Clausewitz faz referência às lembranças dele como estratégia para convencer o fiscal a autorizar a sua permanência no país. Segismundo por sua vez, inicia o seu jogo ao afirmar que todos querem fazer com que ele chore. Clausewitz compreende a estratégia argumentativa do fiscal e diz que “o teatro não pode tocar o senhor mas as lembranças... Eu vivi estas lembranças” (BRASIL 2001).¹³⁶ Este

¹³⁶ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 116.

expõe o que pensa sobre a guerra que devastou sua vida. Segismundo em contrapartida não se apieda da retórica discursiva do estrangeiro e demonstra indiferença quanto aos horrores ocorridos na Guerra. O imigrante faz questão de lembrar ao fiscal que este também é uma pessoa, um sujeito, ou seja, é um ser humano igual a todos os outros que morreram e sofreram na Europa.

Em termo de quantidade de réplicas, na cena 2 há um equilíbrio entre os personagens: ambos possuem vinte. No geral são réplicas breves e curtas. A interação discursiva da cena é iniciada com uma fala do personagem Segismundo e é finalizada com a fala do estrangeiro. As quatro primeiras réplicas de Clausewitz são interrogativas: “Eu não vou ficar?”; “O senhor fala contradições: Onde estão as contradições?”; “O senhor acha que eu sou um espião?”; “Nazista?! Eu?! (BRASIL 2001).¹³⁷ Percebemos que é ele quem interroga primeiro na cena.

No decurso dramático ocorre uma alternância entre os personagens com relação ao ato de fazer perguntas. Esta constatação em termos da constituição do discurso provoca um efeito de sentido que possivelmente pode ter sido produzido pelo autor para reforçar o embate ideológico entre ambos os personagens, a busca e negação de suas identidades. O que pode ser justificado a partir da quantidade de linhas de cada personagem: Segismundo fala mais que Clausewitz.

É importante reforçar também que pela perspectiva das relações de força e dos jogos de poder entre os personagens, o fiscal da alfândega ainda mantém controle da situação, ou seja, domina o jogo. Quando Segismundo informa sobre as contradições existentes no depoimento de Clausewitz, este questiona: “O senhor fala: contradições. Onde estão as contradições?” E Segismundo afirma: “Em todo lugar” (BRASIL 2001).¹³⁸ Entendemos que este fragmento exemplifica bem o processo de construção discursiva da peça, cujo autor pode ter criado um jogo de linguagem que privilegia mais de um nível de significação. Percebe-se que neste último enunciado do personagem Segismundo presumimos que há inferência do recorte histórico, pois as contradições incluem as ambivalências do governo Vargas no Estado Novo que, por um lado, vendia uma imagem populista como o pai dos pobres, e por outro, praticava as maiores atrocidades em nome da sua permanência no poder. É possível que haja outros níveis de leitura para esse enunciado no que diz respeito às contradições presentes na Segunda Guerra Mundial, além das próprias contradições humanas.

Outro enunciado da peça que compõe o discurso de Segismundo na cena 2 reforça o que afirmamos acima sobre as ambivalências de Vargas. Em seu discurso, o fiscal informa ao

¹³⁷ Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 84, 86, 88.

¹³⁸ Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 84-85.

estrangeiro: “O senhor não imagina a confusão que foram estes últimos anos... Uma hora diziam para barrar os judeus outra hora para barrar os alemães” (BRASIL 2001).¹³⁹ Nota-se que o fragmento citado pode remeter ao modo como Getúlio Vargas agia no exercício de suas funções como presidente ao criar o estratagema do jogo duplo entre Eixo e Aliados, no intuito de sempre protelar soluções. Esse jogo ambivalente só cessa a partir do momento em que os Estados Unidos aceitam financiar a construção da usina siderúrgica de Volta Redonda.¹⁴⁰ Dotado de hábil pragmatismo e de impressionante paciência histórica, Vargas preferia deixar suas opções políticas sempre em aberto, na expectativa de que o tempo oferecesse a oportunidade propícia para deliberações mais seguras ou até mesmo para futuras conciliações, por mais improváveis que estas aparentassem ser no momento (GOMES apud LIRA NETO, 2013, p. 24).

Seguimos analisando um trecho da peça em que o personagem Clausewitz reflete em seu diálogo com o fiscal sobre a sua decisão de abandonar o Teatro para ser agricultor: “Eu decidi ser agricultor. Eu não quero mais saber do Teatro. O senhor acha que tem lugar para o Teatro no mundo depois desta Guerra?” (BRASIL, 2001).¹⁴¹

O sentimento de culpa por não ter agido diante da barbárie na Guerra foi a maior motivação para que ele se desiludisse com o teatro, porém no decorrer da ação ele recupera suas forças e percebe que seu maior desejo é continuar sendo ator independentemente das situações, seja em tempos de paz, guerra ou terrorismo, como veremos adiante. Nesse sentido, o autor Bosco Brasil afirma:

Ele se sente culpado por ter sobrevivido. A questão não é moral, Clausewitz não fez por maldade. É que a história cobrou dele uma posição que ele não tinha condições de assumir. Ele se alienou dentro de seu próprio teatro [...] Quando ele opta por ser ator, se retira da história. Aí a história vem e o atropela. (BRASIL apud DANIEL FILHO, 2009, p. 29)

É importante registrar também que a indagação acima feita pelo ator ao fiscal representa o questionamento que deu origem à criação desta obra pelo dramaturgo. Há nesta cena a presença de um jogo de linguagem criado a partir do pronome “vocês”: “Clausewitz: O senhor não imagina o que é uma guerra dentro da sua própria casa. / Segismundo (impaciente): É. Todos vocês dizem isso. / Clausewitz: “Vocês”? Quem? / Segismundo: Os

¹³⁹ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 89.

¹⁴⁰ Cf. no 2º capítulo: *Estado Novo*.

¹⁴¹ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 104.

estrangeiros (BRASIL, 2001).¹⁴² Já na cena 5 o recurso se repete, porém quem emprega primeiro o uso do pronome é o estrangeiro: “Eu só queria entender por que vocês obedecem ordens. / Segismundo: “Vocês”? Os brasileiros? / Clausewitz: Vocês! / Segismundo: “Vocês”... Os homens como eu... O senhor não obedece a ordens, não é? O senhor acha que é melhor do que eu” (BRASIL, 2001).¹⁴³

Gramaticalmente, os pronomes substituem ou determinam os substantivos, ou seja, estão em lugar de outro e são agentes que promovem a organização do discurso e garantem o tom do mesmo que pode variar do coloquial ao formal ou do pessoal ao impessoal, dependendo do gênero, da situação comunicativa e da intenção do falante. O jogo dos pronomes identificado nos fragmentos acima contribui para informar dados acerca dos personagens que estão em busca de suas respectivas identidades. O uso do pronome pode gerar equívocos e ambiguidades, além de remeter ao jogo de transferência de culpa entre os personagens. Nessas sequências é possível reconhecer a força subjetiva da forma pronominal “vocês” que discursivamente enuncia o eu. O sujeito traz o outro no seu dizer porque o outro é sempre constitutivo do eu. É possível também identificar aqui a presença do jogo dos contrários, pois na cena 2, Segismundo transfere a sua culpa para todos os estrangeiros enquanto que na cena 5 é o imigrante quem faz essa transferência para os brasileiros, como vimos nos fragmentos supracitados.

Registramos também que o conflito principal da peça começa a instalar-se nesta cena quando o fiscal sinaliza ao ator: “[...] Todos vocês querem me fazer chorar”. E logo em seguida afirma: “Perda de tempo. O que vocês podem me contar que me cause alguma emoção diferente? É como o Teatro que ouvi no rádio...”. Eis que o fiscal inicia o jogo de convencimento que se desenvolve a partir desse fragmento na progressão dramática da peça. O ator decide entrar nesse jogo, pois é a única maneira de ele conseguir sua permanência no país: “O teatro não pode tocar o senhor. [...] Mas as lembranças... Eu vivi essas lembranças”. É a partir da situação acima citada que o fiscal propõe o trato que ocorre mais adiante na cena 3 (BRASIL, 2001).¹⁴⁴

Já quase no final da cena, o discurso de Segismundo expressa sua frieza e indiferença diante das atrocidades ocorridas na Segunda Guerra na Europa com milhares de vidas humanas:

¹⁴² Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 106-109.

¹⁴³ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 189-192.

¹⁴⁴ Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 113, 115, 116.

SEGISMUNDO – Está bem: vocês mataram, vocês violaram as suas virgens, vocês comeram carne dos mortos. Eu sei. Todos vocês me contam a mesma coisa! Eu, eu digo: e daí? Isso foi lá na Europa. Por que isso deveria me dizer respeito?
 CLAUSEWITZ - Porque o senhor também *é uma pessoa. É um sujeito!* (BRASIL, 2001) (grifos nossos).¹⁴⁵

O sujeito será aqui tomado como múltiplo e incompleto, que é interpelado pela ideologia e submetido à linguagem. Segundo Barros (1994, p. 2-3), o sujeito em Bakhtin é descentrado e substituído por diferentes vozes sociais, que o transformam em um sujeito histórico e ideológico:

O sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no *eu* nem no *tu*, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. [...] o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação. (BARROS, 1994, p. 3)

Em Bakhtin, o reconhecimento do outro no discurso se processa a partir da intersubjetividade e da autoconsciência do sujeito que se reconhece enquanto tal justamente na relação com o outro. O eu se constitui pelo reconhecimento do tu.

Segundo a definição do *Dicionário Básico da Língua Portuguesa Folha/Aurélio*, a palavra “sujeito” pode significar como adjetivo: súdito, cativo, obrigado; dependente, submetido; que se sujeita à vontade dos outros; como substantivo masculino: indivíduo indeterminado, ou cujo nome se quer omitir; Gramática: termo da oração a respeito do qual se enuncia alguma coisa. Filosofia: o ser individual, real, que se considera como tendo qualidades (FERREIRA, 1988, p. 616).

Observamos que o sentido da palavra “sujeito”, quando utilizado por Segismundo nas duas réplicas iniciais remete ao conceito de indivíduo indeterminado, cujo nome se quer omitir, desconhecido. Contudo, é possível inferir que o sentido que se refere ao indivíduo como ser dependente, submetido ou obrigado, já está implícito no discurso dele, pois no jogo de forças entre os personagens é evidente que o lugar de fala do interrogador constitui uma posição que representa autoridade. Clausewitz não tem escolha, pois sua posição no jogo de forças é de submissão a um ritual burocrático que será determinante para a conquista de sua liberdade. O personagem representa todos os refugiados judeus que viveram no período da Segunda Guerra Mundial que, assim como ele, “naquele tempo não tinham opção. Quem tinha o direito a opinar era o homem livre, paradoxal, contraditório: aqueles que comandavam

¹⁴⁵ Cf. Anexo B: Cena 2, réplicas 119-120.

a guerra” (LUCAS, 2015, p. 7). Quando Clausewitz reage à palavra “sujeito”, ele demonstra um reconhecimento imediato dos termos que compõem a estrutura da oração na gramática da língua portuguesa. Ao proferir a palavra “sujeito”, o sentido aparente evocado é diferente do expressado por Segismundo: o refugiado refere-se ao termo da oração a respeito do qual se enuncia alguma coisa, portanto, afirmamos que a mesma palavra presente no discurso de ambos remete a sentidos completamente diferentes, ou seja, elas não comunicam as mesmas coisas.

Com relação ao significado da palavra “pessoa”, Goffman, ao citar Park, afirma:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra "pessoa", em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos, conscientemente, representando um papel [...] São nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; são nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. Em certo sentido, e na medida que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos - o papel que nos esforçamos por chegar a viver -, esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (PARK apud GOFFMAN, 2014, p. 31-32)

É possível considerar que o locutor enunciador, o autor Bosco Brasil, já introduz por meio do discurso de Clausewitz uma reflexão sobre a teatralidade na vida cotidiana quando este personagem afirma que Segismundo é uma pessoa, ou seja, que este desempenha papéis sociais.

Nessa microssequência, Clausewitz incisivamente defende em seu discurso que o fiscal também é um ser humano como todos os outros. Vale lembrar que o estrangeiro ainda não tomou conhecimento do passado torpe do fiscal que costuma considerar os imigrantes como se fossem objetos ou seres indeterminados. O ator ratifica seu ponto de vista ao afirmar que o fiscal é, como ele, um sujeito agente, um indivíduo que interage no mundo e por conta disso, deveria ter consciência de que também é responsável pelo outro, uma pessoa que possui qualidades e defeitos como todos os outros seres humanos.

Na cena 3, há recorrência da palavra “sujeito” – aparece 6 vezes no testemunho de Segismundo acerca das torturas que ele cometeu, em que o torturado somente é identificado como “o sujeito”. Na cena 3, após o espanto de Clausewitz pelo relato que acabou de ouvir, Segismundo cruelmente conclui: “Também arrancávamos os dentes do sujeito, é claro”. E logo em seguida, no início da cena 4, ainda referindo-se ao mesmo torturado: “Clausewitz – O que o sujeito fez para o senhor? Segismundo – Que sujeito? Ah, aquele sujeito... Nada”. Por

último, a palavra aparece na cena 6, logo após Segismundo deixar cair uma lágrima sobre o salvo-conduto: “O pior é que eu não entendi nada do que o sujeito disse...” (BRASIL, 2001).¹⁴⁶

Entre agentes policiais e os torturadores, era comum esse tipo de linguagem em que geralmente havia esse tratamento às vítimas que nunca tinham suas identidades reconhecidas, pois esse direito era quase sempre negado a elas. Basta citarmos a maneira como os judeus eram identificados em Auschwitz: apenas com uma série numérica. Observamos que quando Segismundo chama Clausewitz de “sujeito” no início da trama, o sentido da palavra remete ao mesmo significado presente no discurso acima referido. Ou seja, no discurso do fiscal fica evidente que a imagem que ele faz do estrangeiro não é muito diferente da imagem que fazia dos torturados. Ele utiliza o mesmo significado que aparece acima, ou seja, o ator é mais um sujeito indeterminado, dependente e submisso.

Do ponto de vista do jogo dos contrários, nós podemos verificar, por um lado, que Segismundo é o personagem que utiliza mais a palavra “sujeito” e sempre no sentido semelhante ao exposto acima: com um caráter preconceituoso, superficial e excludente. Por outro lado, Clausewitz utiliza a palavra numa acepção cujo significado é profundo, remete a uma reflexão embasada em um conteúdo filosófico: um sujeito determinado que é agente de seu discurso, que ocupa uma posição social. Portanto, o que o ator expressa em seu discurso direcionado ao interrogador é que este precisa reconhecer que também é uma pessoa que representa um papel social, que está inserido na História e que deveria estar ciente de sua responsabilidade em estar no mundo. Em suma, o reconhecimento do outro no discurso se processa a partir da intersubjetividade e autoconsciência do sujeito que se reconhece enquanto tal justamente na relação com o outro.

3.3.3 Cena 3 – O Trato

Segismundo assina o salvo-conduto e propõe o trato a Clausewitz que, por sua vez, tem dez minutos para contar suas histórias da Guerra e conseguir fazer o fiscal chorar. Afirmamos ser este o conflito central da peça. Clausewitz questiona se esse trato é legal. Segismundo numa atitude de abuso de poder, afirma: “agora eu sou o regulamento”. O navio apita novamente. A tensão cresce progressivamente. Ao ouvir o sinal de que o navio vai zarpar, Segismundo, valendo-se de suas técnicas de tortura psicológica, sugere ao estrangeiro

¹⁴⁶ Cf. Anexo B: Cena 3, réplica 161; Cena 4, réplica 164; Cena 6, réplica 216.

que desista da ideia de permanecer no país. Clausewitz sente-se pressionado e sua reação é esforçar-se ao máximo para conseguir contar suas lembranças. Para reforçar ainda mais a pressão psicológica, Segismundo demonstra indiferença para com a situação ao mencionar as pilhas de papel que estão na sala, repletas de poeira – jogo de manipulação que remete às práticas de tortura cometidas pelo ex-torturador. Clausewitz não consegue se concentrar e afirma não conseguir contar suas dores em português. Segismundo continua indiferente e age friamente no seu jogo de tortura psicológica. Clausewitz ensaia um começo da exposição de suas lembranças, mas não consegue dar prosseguimento à explanação da dura e cruel realidade que viveu. O apito do navio soa mais uma vez e a tensão ganha uma dimensão ainda maior. Segismundo continua seu jogo de manipulação na tentativa de fazer o imigrante desistir. Clausewitz com seu instinto de sobrevivência reage novamente e tenta mais uma vez contar outra lembrança: relata sobre as torturas sofridas pelo professor Cracowiack quando foi preso, mas não consegue ir muito longe. Ele afirma que não tem as palavras. Segismundo resolve emprestar algumas para ele e narra friamente uma situação de tortura praticada por ele mesmo contra um preso político, com requintes de crueldade. Clausewitz fica espantado com o relato, pois acreditava ingenuamente que o português era uma língua doce, alegre, falada por gente com dotes de análise e síntese. O navio apita mais uma vez.

Nesta cena, com relação à quantidade de réplicas, novamente há um equilíbrio, pois ambos os personagens possuem 21 réplicas. Mantém-se o diálogo entre os personagens com falas em sua maioria breves e curtas, apesar de já registrarmos a presença do primeiro testemunho do personagem Segismundo que conta a Clausewitz, com detalhes, a respeito das torturas que realizava quando foi torturador nos porões da ditadura de Vargas. A interação discursiva da cena começa com uma fala do personagem Segismundo e é finalizada com a fala de Clausewitz. Assim como na cena 2, o fiscal fala mais que o imigrante. Esse dado comprova que, primeiramente, Segismundo domina a situação, comanda o jogo e depois o fiscal conta sobre seu passado como torturador, o que pode ser considerado um ponto de virada da ação dramática. É necessário frisar que este dado reforça ainda mais a existência do embate ideológico entre as personagens.

Com relação às frases interrogativas presentes no texto, nesta cena, mais uma vez Clausewitz é quem começa a perguntar. Como os personagens estão em busca de suas próprias identidades, percebemos que há gradativamente uma dinâmica em que as perguntas entre ambos se alternam. Desse modo, é possível afirmar que a situação perde um pouco o caráter de interrogatório e passa a ter mais ênfase no jogo de recíprocas busca e descoberta

entre os personagens. Diante do desafio proposto pelo fiscal se configura o suspense básico da ação: Será que Clausewitz vai conseguir permanecer no Brasil?

Segismundo narra sem nenhuma emoção sobre as técnicas de tortura que utilizava quando era torturador. Entre as muitas citadas destacamos a seguinte: “Para os mais difíceis eu tinha um expediente: enfiava no canal do pênis um arame. Depois esquentava a ponta que ficava para fora com um maçarico. O sujeito parecia um leitão na hora da matança. Quando acordava pedia para assinar o depoimento” (BRASIL, 2001).¹⁴⁷ Observamos neste trecho uma alusão a elementos da realidade política do período do Estado Novo (1937-1945), conforme vimos no capítulo sobre a Era Vargas (1930-1945) no depoimento de Fernando Meireles a respeito das torturas cometidas contra o alemão Arthur Ernest Ewert pela polícia política.¹⁴⁸

O fiscal fecha o seu discurso com uma afirmativa ameaçadora: “No Brasil, tudo tem que terminar num depoimento assinado. Como este aqui” (BRASIL, 2001).¹⁴⁹ Segismundo emprega no discurso uma ameaça velada. Ele se utiliza das técnicas empregadas na época em que torturava, apesar da impossibilidade de executá-las. O fiscal ameaça o ator com uma espécie de tortura psicológica e deixa bem claro para o estrangeiro que ele será obrigado a cumprir as regras impostas. Vale salientar que esta situação é um suspense subsidiário da estrutura dramática do texto.

3.3.4 Cena 4 – O senhor tem as suas lembranças. Eu tenho as minhas.

Clausewitz se interessa em saber o que o torturado havia feito contra Segismundo. Este diz que o sujeito não fizera nada. O fiscal afirma que sempre fez tudo o que mandaram fazer, desde o tempo em que morava no orfanato. Clausewitz questiona porque fazem tudo que mandam e declara: “Homens como o senhor. Homens como o senhor me fizeram odiar o idioma alemão. Eu amava Goethe! Agora não posso mais ouvir uma linha do Fausto” (BRASIL, 2001).¹⁵⁰ Este enunciado é proferido depois que Segismundo faz a revelação sobre o seu passado como torturador. No discurso de Clausewitz é possível inferir que está na ordem do não-dito a referência ao líder nazista Adolf Hitler e a referência ao Fausto. Ambas abordam implicitamente a presença do jogo dos contrários: de um lado, um símbolo da barbárie e do outro, a simbologia da arte representada pela obra de Goethe. Analisamos o discurso e observamos a possibilidade de existir uma relação de entrecruzamento dos sentidos

¹⁴⁷ Cf. Anexo B: Cena 3, réplica 157.

¹⁴⁸ Cf. no 2º capítulo desta dissertação: *Era Vargas – Governo Constitucional*.

¹⁴⁹ Cf. Anexo B: Cena 3, réplica 157.

¹⁵⁰ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 167.

existentes no Fausto que estão refletidos na abordagem temática de *Novas Diretrizes*, como veremos adiante.

Segismundo se irrita ao saber que Clausewitz está falando de teatro e o repreende, posto que agora é um agricultor. O ator afirma que precisa se adequar à nova função e ao idioma que se fala aqui, e, após tomar conhecimento do passado nebuloso do fiscal, Clausewitz sentencia: “[...] Eu tenho que falar a língua que se fala aqui! E o senhor está me fazendo odiar o português” (BRASIL, 2001).¹⁵¹ Segundo nosso ponto de vista, nota-se que, na formação discursiva dos dois enunciados, o autor implicitamente faz uma associação por meio do jogo de linguagem. O primeiro enunciado expõe a relação entre o idioma alemão e Hitler, já no segundo associa a língua portuguesa com o ex-torturador.

A partir da perspectiva histórica, no Estado Novo, o presidente Getúlio Vargas, em 26 de agosto de 1939, aprovou um decreto que obrigava as escolas estrangeiras a se adaptarem ao ambiente nacional, pelo ensino da língua portuguesa, da história e da geografia do Brasil. Com o objetivo de promover a unificação nacional, Vargas proibiu o uso de línguas estrangeiras – inclusive o polonês – em locais públicos, nos quartéis e durante o serviço militar (SCHR, 2015).

Continuemos com a análise da cena. O navio apita e Segismundo consulta o relógio. O suspense se intensifica. Clausewitz decepciona-se com a língua portuguesa devido aos relatos do fiscal que declara: “O senhor nunca recebeu uma ordem em português. Por isso teve essa ideia. [...] O senhor tem as suas lembranças. Eu tenho as minhas” (BRASIL, 2001).¹⁵² Nota-se que o fiscal expressa que, neste enunciado, há entre ambos um confronto por meio de uma clivagem em que Segismundo utiliza seu jogo de forças para deixar bem claro uma demarcação de território.

Segismundo narra o primeiro serviço que fez para o padrinho: desenterrar um defunto e deixar na porta da viúva. Clausewitz estremece, pois esta história o faz lembrar do enredo de *Titus Andronicus* de Shakespeare, peça na qual ele atuava na Polônia. O estrangeiro percebe que aquele momento é a chance que ele tem para esclarecer o mal entendido que foi criado na cena 2 (a história da mulher com a língua cortada) (BRASIL, 2001).¹⁵³ Enquanto o ator polonês conta a situação dramática vivida por ele na pele do personagem Aarão (da peça shakespeariana), Segismundo, irritado, interrompe a fala do outro, no intuito de confrontá-lo. O fiscal continua então a narrar sobre o serviço que havia feito para o padrinho.

¹⁵¹ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 171.

¹⁵² Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 174.

¹⁵³ Cf. Anexo B.

Há nessa cena um jogo especular em que os personagens narram em suas confissões uma situação em comum vivenciada por ambos. Contudo há uma diferença entre os discursos que se circunscreve à natureza da experiência vivida por cada um. Enquanto Segismundo narra as torturas que realmente cometeu ao desenterrar um defunto, Clausewitz se identifica, pois ele também vivenciou a mesma situação, porém no plano da ficção. Mais uma vez o jogo de contrários se estabelece no transcorrer do entrecruzamento das experiências dos personagens, pois expõe outro nível de sentido presente no embate aparente: a exposição de um confronto entre a representação social, por meio do discurso do fiscal e a representação teatral, a partir do discurso do ator Clausewitz.

Clausewitz conta sua experiência traumática no período em que os alemães invadiram a Polônia: ele estava no palco, mas naquele dia não foi ao teatro e passou a ficar em casa só observando da janela os horrores da guerra, sem poder fazer nada, até ao dia em que foi preso. Ele conta que ele estava presente quando morreram seus amigos, seu professor de latim, sua esposa e quando encontraram o pai morto. Ele se culpa por não ter feito nada. (BRASIL, 2001).¹⁵⁴

O referido monólogo de Clausewitz é um testemunho que evoca as lembranças do personagem. Momento em que ele expressa seu sentimento de culpa por presenciar todo o horror da Guerra e por continuar “alienado” em seu mundo no teatro. De certa forma, ele sente que, apesar de ter vivido muitos personagens no palco, ele não viveu a vida concretamente, mas apenas colecionou lembranças. Eis sua dor, seu trauma e sua desilusão com a arte de representar.

Clausewitz inicia e finaliza a interação discursiva na cena, além de ser o primeiro a fazer perguntas. É possível argumentar que o imigrante começa a ganhar mais espaço na progressão dramática, no que concerne ao jogo de investidas e de forças do embate entre ambos. É o começo da virada do jogo estabelecido pelo próprio autor.

3.3.5 Cena 5 – Sou pior que o senhor: o jogo de culpa

Novamente Segismundo olha o relógio e reforça sua tortura psicológica para com o imigrante ao constatar que o navio está atrasado. Clausewitz está desiludido por saber que o Brasil paradisíaco que ele havia imaginado não existe, que no país também há crueldade e as pessoas obedecem a ordens. Desapontado, ele expressa a intenção de desistir de permanecer

¹⁵⁴ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 181.

no país. O embate entre ambos se intensifica, pois Segismundo acha que Clausewitz se sente superior, mas o ator, pelo contrário, sente-se uma pessoa pior, ou seja, ambos os personagens reconhecem seus erros e confessam um para o outro o sentimento de culpa que cada qual carrega. Clausewitz sente-se culpado pelas mortes dos parentes e amigos e por ter escapado. Já Segismundo sente culpa por causa das torturas que cometeu contra o médico que salvou a vida da irmã (É possível considerar que este caso representa emblematicamente todas as torturas que ele cometera). O fiscal conta sobre o acidente que ocorrera com ele e a irmã e relata que usou uma máscara para torturar o médico. O navio apita várias vezes, um sinal de que está prestes a partir. Segismundo começa a preencher o formulário do depoimento de Clausewitz.

Quem inicia e finaliza a interação discursiva na cena, além de ser o primeiro a fazer perguntas é o fiscal Segismundo. Há a continuidade das réplicas breves e curtas, porém registramos que há algumas réplicas com maior fluxo de palavras que são enunciadas por Segismundo, ou seja, este personagem é o que fala mais. Na cena, as personagens se confrontam em um jogo de culpa onde ambos disputam entre si para ver quem é o pior, quem cometeu mais erros. Segismundo demonstra sentimento de inferioridade ao afirmar para o imigrante: “O senhor não obedece ordens, não é? O senhor acha que é melhor do que eu? / *Clausewitz* – Não. Eu sei que eu sou pior que o senhor. Eu escapei. Eu estou vivo. E todos estão mortos: meus amigos, meus pais, meu país... minha mulher...” Em seguida Clausewitz reconhece: “Eu cometi um crime monstruoso.” E Segismundo complementa: “Eu também” (BRASIL, 2001).¹⁵⁵ No bojo dramático da estrutura textual consideramos este enunciado como o primeiro momento em que ocorre um reconhecimento mútuo entre as personagens. Cabe salientar, como já foi dito na cena 1, que é somente nesta cena, após o reconhecimento em que Segismundo chama Clausewitz pelo nome mencionando a experiência da tortura do médico: “Que raiva que eu tenho dele, senhor Clausewitz...” (BRASIL, 2001).¹⁵⁶

Momentos depois que o ator narra suas últimas experiências no teatro durante a Guerra, Segismundo confessa: “É, uma vez eu cobri o rosto com uma máscara” (BRASIL, 2001).¹⁵⁷ Nota-se neste trecho, a partir das estratégias de construção do discurso, a presença mais uma vez do jogo dos contrários. O ator sempre utilizou a máscara teatral para desempenhar a sua função profissional, para simular e representar outras vidas, já o fiscal, por sua vez, afirma ter usado uma máscara apenas uma vez: para esconder a sua real identidade e

¹⁵⁵ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 192-196.

¹⁵⁶ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 205.

¹⁵⁷ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 198.

covardemente praticar a tortura do médico que salvou a sua irmã. Verificamos que há implícito neste fragmento discursivo indícios do jogo entre representação social e representação teatral.

Afirmamos que a anistia aos presos políticos – a ação anterior que impulsiona a progressão dramática da peça – ocorre nesta cena e é dita pelo personagem Segismundo:

SEGISMUNDO - Hoje soltaram todos os presos políticos do Rio. Uma porção deles passou pelas minhas mãos. Meu padrinho não me ligava fazia meses. E ligou hoje. Disse para eu voltar mais cedo para casa, para tirar uns dias de férias. Alguém pode querer acertar as contas comigo... Eu perguntei se era uma ordem. E ele respondeu que eu podia tomar o que disse como eu bem entender. Ele nunca tinha minha me dado uma ordem na vida, foi a última coisa que falou antes de desligar o telefone. (BRASIL, 2001)¹⁵⁸

Esta ação gera uma tensão logo no início da peça: o fiscal Segismundo está apreensivo e quando o imigrante entra na sala, este surpreende-se ao vê-lo lixando nervosamente as unhas, informação esta que pode ser considerada uma força motriz para o andamento da ação dramática.

3.3.6 Cena 6 – A conquista do salvo-conduto

Segismundo começa a bater à máquina o depoimento do imigrante que, pressionado pelo tempo, reconsidera e solicita ao fiscal mais uma chance para cumprir com o combinado: tentar fazê-lo chorar. O ator, munido de sua persuasão e reforçando cada vez mais sua estratégia no jogo estabelecido com o fiscal, conta como morreu o professor Cracowiack e logo em seguida continua a contar as “lembranças”, tomando de empréstimo o monólogo do personagem Segismundo da peça *A Vida é Sonho* de Calderón de la Barca. Ao término dessa narração, Segismundo, o fiscal da alfândega deixa cair uma lágrima sobre o salvo-conduto, assegura que a partir daquele dia ninguém vai assinar depoimento algum e ordena que o estrangeiro vá embora. Clausewitz consegue, enfim, permanecer no Brasil, pois lhe foi concedido o salvo-conduto.

Quando o fiscal decide preencher o formulário do depoimento, instala-se nesse momento um suspense subsidiário reforçado pelo apito do navio que soa várias vezes. Eis o

¹⁵⁸ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 204.

suspense básico, principal da peça: será que Clausewitz vai ficar ou vai partir? Será que Segismundo está deferindo o salvo-conduto ou não?

Quem inicia e finaliza a interação discursiva na cena é Clausewitz. A cena já começa com um questionamento desse personagem: “Ainda vale nosso acerto?”. Nessa cena, a ação discursiva do ator polonês prevalece. É considerado o momento de uma peripécia. No jogo de forças entre os personagens, o embate dialógico continua a caminho da resolução do conflito. O que se configura nessa cena é uma virada do jogo, pois o personagem Clausewitz, munido de sua persuasão como ator, conseguiu convencer o fiscal. O ator consegue mostrar magistralmente sua verdadeira identidade ao fingir para o interrogador que estava contando as suas lembranças da Guerra, mas na verdade, Clausewitz expressa-se por meio de um personagem de teatro através do monólogo de *A Vida é Sonho*.

O contexto da narração das memórias do passado do ator e que são reconstituídas sob a forma de testemunho em que ele descreve as torturas cometidas contra o professor Cracowiack antes de sua morte, reforça nesse discurso a importância da relação da “memória com a imaginação que têm em comum o vetor da ausência: a ausência no presente (informação verbal)” (RICOEUR apud MENDES, 2011a, p. 23) e remete à própria peça, que fala de verdades históricas de forma fictícia. Verificamos a presença, nessa cena, de uma lembrança inventada, pois o ator se utiliza da imaginação para produzi-la. Adiante, ele vai declarar para o fiscal: “Eu vi o professor Cracowiack morrer. Mas ele não disse nada disso que eu disse que ele disse” (BRASIL, 2001).¹⁵⁹

Essa relação favorece a inserção dentro da criação textual dos binômios/antinomias: realidade/ficção, verdade/mentira, aparência/essência; e à medida que as memórias vão sendo proferidas por meio das informações verbais, essa construção do discurso reforça a intersubjetividade entre os personagens e, pelas lembranças, provoca em ambos uma ativação do sentido de alteridade, da relação do eu com o tu, do eu com o outro. À medida que um fala e o outro reage, gera um processo de identificação e reconhecimento, negação e estranhamento que operam alternadamente no fluxo dramático num processo especular. A relação que se estabelece ocorre no “entre”. Essas reações reverberam na condição de ser de cada um, o que provoca transformações, ajustes de comportamento e busca de identidades.

O discurso presente nesse testemunho revela o ator que se beneficia de sua própria capacidade de contador de histórias para convencer o fiscal de que está narrando lembranças vividas na Guerra, mas tudo não passa de invenção de sua imaginação. Podemos identificar,

¹⁵⁹ Cf. Anexo B: Cena 7, réplica 226.

pois, a presença de um discurso estruturado em dois planos: o discurso aparente que expressa as ideias como elementos da memória do passado de Clausewitz e o discurso poético que é revelado no desfecho da peça e representa a mensagem estética, hipótese que defendemos como possível construção proposta pelo autor sobre o poder da arte. É nesse ínterim, nesse espaço “entre”, que o ator convence a si mesmo do poder de sua profissão e por tabela acaba convencendo ao fiscal também.

Há um enunciado do testemunho de Clausewitz que conta sobre o momento em que os nazistas atiraram no professor: “[...] Professor Cracowiack parecia um móvel sendo arrastado na madrugada [...]” (BRASIL, 2001).¹⁶⁰ Afirmamos que este trecho pode ser considerado uma metáfora da opressão, pois refere-se ao tratamento dado aos homens torturados e relegados a objetos nos períodos históricos aos quais a obra se refere, tanto no contexto aparente da construção do discurso da peça, quais sejam a Segunda Guerra e o Estado Novo, como no contexto implícito aludido à Ditadura Militar de 1964.

No livro *Por que resisti à prisão?* (1995), Carlos Marighella relata as torturas que viveu no período da Ditadura Militar. Quando ele foi transferido do DOPS do Rio de Janeiro para o DOPS de São Paulo, o tratamento que recebeu da polícia foi cruel, pois, mesmo baleado, o transportaram num carro pequeno, baixo, apertado, numa noite fria. Diante das péssimas condições, ele concluiu:

Eu já havia chegado à conclusão de que a polícia me tratava com um objeto largado no almoxarifado. [...] Pensei com meus botões: “Agora serei entregue de domicílio a domicílio. Sou mesmo uma carga, depositada no almoxarifado, que agora acaba de receber a guia de transferência”. Não sei por que lembrei-me da “Lusitana”, a empresa de transporte de móveis que realiza mudanças e outros serviços entre São Paulo e Rio. (MARIGHELLA, 1995, p. 64-65)

Assim como a situação dramática apresenta-se como uma experiência-limite do estrangeiro, destroçado em sua individualidade, a tortura se constitui também como uma experiência-limite que promove o desmoronamento dos valores do indivíduo e a desestruturação gradual da relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo. Este nosso pensamento é corroborado pelo de Hélio Pellegrino, no livro *Brasil: nunca mais*.

Conforme Pellegrino:

[...] O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado. O centro da pessoa humana é a liberdade. Esta, por sua vez,

¹⁶⁰ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 210.

é a invenção que o sujeito faz de si mesmo, através da palavra que o exprime. Na tortura, o discurso que o torturador busca extrair do torturado é a negação absoluta e radical de sua condição de sujeito livre. [...] o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto. (ARNS, 1987, p. 282)

Observamos que a tortura é um elemento temático-discursivo presente tanto no discurso de Clausewitz, no fragmento já referido acima, como também no discurso de Segismundo quando este confessa sobre as torturas que cometeu.

Prosseguindo com a análise vejamos o que ocorre após Segismundo borrar o salvo conduto com as lágrimas dele: “Pior é que eu não entendi nada do que o sujeito disse...[...]” (BRASIL, 2001).¹⁶¹ Presumimos que nesse trecho Segismundo deixou-se afetar por meio do discurso de Clausewitz. O fiscal foi envolvido pela poesia, pela força da expressão artística, pois apesar de não compreender a linguagem que estava contida naquela mensagem, ele conseguiu deduzir e entender algo à sua maneira. Clausewitz, por sua vez, também foi afetado pelo fiscal quando ambos expuseram suas experiências e memórias entre si.

Na cena 3, logo após revelar que foi torturador, Segismundo afirma ameaçadoramente que tudo tem que terminar num depoimento assinado. A imagem presente na cena remete à barbárie, à imposição da força opressiva. Já na presente cena, o discurso é completamente oposto, apesar do fiscal manter sua postura autoritária: “[...] E pode esquecer este depoimento... Hoje, no Brasil, ninguém vai assinar depoimento algum! Agora pode ir” (BRASIL, 2001).¹⁶² É possível constatar mais uma vez a evidência do jogo dos contrários na construção do texto. Reiteramos que a imagem prevalecente no contexto da cena referente a esse último enunciado pode ser da ordem da liberdade e da poesia. O que fica claro é que nesse trecho há uma libertação, uma mensagem de que Clausewitz salvou-se e conseguiu isso com sua habilidade de persuasão e talento como ator. Entendemos que a arte superou a barbárie. A liberdade presente no discurso do monólogo de *A Vida é Sonho* opera a mágica transformação e devolve ao ator-imigrante a sua identidade. Com o jogo de espelhamento entre os personagens, com a força do diálogo e através do poder de convencimento o ator consegue superar-se contra a barbárie. Há uma reconciliação entre os personagens, estabelece-se um reequilíbrio de forças que anuncia o desenlace.

¹⁶¹ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 216.

¹⁶² Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 216.

3.3.7 Cena 7 – Nem tudo é verdade

O navio partiu. Clausewitz já estava decidido a sair da sala, quando, por um instante, hesitou, pois sua consciência o impediu de seguir adiante sem antes revelar ao fiscal sobre a estratégia que utilizou para vencer o trato. Ele afirma ter se apropriado do teatro para convencer o fiscal. Segismundo sente-se ludibriado, fica muito bravo e pergunta ao ator o que ele quis provar com isso. Clausewitz convence a si mesmo de sua real vocação mesmo em tempos tão incertos. Quando o imigrante está saindo da sala, Segismundo o chama de volta, pois se interessa pela história da peça de Calderón que acabara de ouvir. Clausewitz segue a contar novamente a história que salvou sua vida.

O embate entre ambos chega ao fim a partir do momento em que Clausewitz recupera seu poder de decisão diante da vida quando afirma: “[...] eu sou ator. Esta é a 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 saber para que serve” (BRASIL, 2001.¹⁶³ Ele declara com essa afirmação não ter uma resposta definitiva para a grande pergunta que norteou toda a peça: “há lugar para o teatro no mundo depois da guerra?”, mas assume o seu compromisso com a profissão de ator. O questionamento proposto pelo autor Bosco Brasil na peça ultrapassa os limites da ficção se nos permitimos refletir sobre ele atualmente, enquanto leitores/espectadores e enquanto seres políticos. Qual a função do teatro na sociedade de hoje? Qual a função da arte numa sociedade que convive cotidianamente com a barbárie?

E finalmente cai o pano quando Clausewitz continua a contar a história de *A Vida é Sonho*. O poder da arte de contar histórias, da imaginação confabular de mergulhar profundamente no imaginário da representação simbólica como forma de suportar o peso da existência e de sensibilizar por meio do poético é a força que conduz o drama ao desenlace.

¹⁶³ Cf. Anexo B: Cena 7, réplica 238.

4. CONSTRUÇÃO DO DISCURSO: A ARTE CONTRA A BARBÁRIE EM NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ

Sobre a fumaça do tempo, ela resiste. Sobre as autocracias... Acima das horas, por cima das dores. Atropelando as intolerâncias, mordanças e as ânsias de vômito; os eletrochoques e os exílios d'alma (os mais demorados). Acima de tudo está ela: A Grande Arte.

Renato Carvalho

Conforme Orlandi (2013), etimologicamente a palavra discurso é definida como a ideia de curso, de movimento, de “correr por”; é uma prática de linguagem em que se pode observar o homem falando, espaço em que o político e o simbólico se confrontam. Para a análise de discurso, a linguagem é mediadora entre o homem e a realidade social, levando em consideração a produção de sentidos, os processos e as condições de produção da linguagem num trabalho específico de reflexão em busca do entendimento de como essa linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua (ORLANDI, 2013, p. 15-16).

“Ler” o discurso teatral é uma tarefa em que as condições de enunciação apresentadas, as únicas que permitem promover o sentido, são reconstruídas em um processo imaginário, quando da falta da representação. Elas estão associadas ao próprio estatuto do discurso teatral e ao fato, constitutivo, da dupla enunciação: uma que tem como sujeito imediato da enunciação o autor e outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os monólogos) e que tem como sujeito mediato da enunciação uma personagem (UBERSFELD, 2005, p. 159). O conjunto do discurso expresso pelo texto teatral é composto de dois subconjuntos: um discurso enunciador, cujo destinador é o *scriptor* (o autor) e um discurso enunciado, cujo locutor é a personagem.

Para análise dos discursos, utilizaremos o conceito teórico de Anne Ubersfeld que citando Guespin define o discurso teatral como “um enunciado considerado do ponto de vista do mecanismo discursivo que o condiciona”, sendo o “enunciado a sequência de frases emitidas entre dois brancos semânticos” (GUESPIN apud UBERSFELD, 2005, p. 157). Bakhtin define o enunciado como a unidade real da interação verbal que é delimitada pela alternância dos sujeitos falantes. O discurso se adequa sempre ao enunciado emitido pelos

sujeitos, sendo a enunciação resultado dessa interação entre os indivíduos socialmente organizados.

Ao se referir ao estatuto da palavra como elemento essencial no processo constitutivo do teatro, Ubersfeld teoriza sobre a importância do diálogo, sendo este um modo de interação verbal de uma situação de fala que comporta dois elementos em confronto. A base do diálogo é a relação de força entre as personagens (UBERSFELD, 2005, p. 157).

Conforme Ubersfeld (2005), os enunciados se inserem a um sistema de contradições que podem conviver lado a lado ou serem suprimidos dialeticamente. Os discursos das personagens comportam enunciados justapostos que remetem a formações discursivas diferentes: a presença do dialogismo, em que a personagem questiona a sua unidade e mostra em seu discurso as contradições da história, muito além da psicologia individual (UBERSFELD, 2005, p. 184).

Nota-se, portanto, que o dialogismo é um elemento inerente ao discurso teatral, pois quando identificamos no texto teatral a presença do diálogo, automaticamente percebe-se a inclusão do dialogismo a partir da constatação de que “todas as consonâncias e dissonâncias, os acordos e os conflitos produzidos no interior do diálogo ocorrem em torno de um núcleo comum, que é justamente o que permite a justaposição, o confronto, a montagem, a colagem de diferentes vozes” (UBERSFELD, 2005, p. 185). O dialogismo opõe, dentro do mesmo texto, dois ou mais discursos ideológicos localizáveis. Por isso, para que haja dialogismo, deve existir o dissenso, o confronto, o embate dos discursos, dos múltiplos pontos de vista entre diferentes personagens.

4.1 O discurso do outro: a presença das vozes sociais e anônimas da história

O embate ideológico e dialógico entre as personagens da peça *Novas diretrizes* aparentemente apresenta dois discursos definidos e localizáveis: de um lado, o discurso de Clausewitz e do outro lado, o discurso de Segismundo. No entanto, ao ampliarmos a análise a partir do contexto é possível verificar a presença de outras vozes implícitas na construção discursiva da peça. O que nos leva a refletir sobre a constituição do discurso a partir dos diálogos que tecem os diálogos, ou seja, a malha discursiva como tecido de várias vozes que engendra a escrita dramática e acolhe o “discurso no discurso, a enunciação na enunciação,

isto é, os modos como o dizer do outro se inscreve no discurso” (BAKHTIN, 2006, p. 147) ou seja, há um discurso em que várias vozes estão imbricadas.

Nesse sentido, Bakhtin (1998) destaca o conceito de relações dialógicas que se manifestam no espaço da enunciação: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas. Para ele, a língua é uma opinião plurilíngue e não um conjunto abstrato de normas (BAKHTIN, 1998, p. 100-106).

Com relação ao estabelecimento da alteridade e da presença e importância do discurso do outro no drama, Cleise Mendes (2011b) afirma, baseada nos estudos do dialogismo de Bakhtin, que considera a forma dramática como espaço privilegiado para a representação da alteridade enunciativa e da interação dialógica pela qual os sujeitos ganham existência graças ao discurso do outro” (MENDES, 2011b, p. 1).

Vejam, pois, como se processa o dialogismo a partir da presença do discurso do outro, ou seja, das outras vozes imbricadas nos discursos dos personagens. Por um lado, Clausewitz pode representar na peça o discurso da arte através do teatro. A importância do personagem, a função e a posição ideológica que ele assume reflete uma atitude política, pois por meio da arte, o personagem consegue libertar-se e se autoafirmar diante do mundo. As formações discursivas do ator-imigrante podem representar as vozes dos homenageados Ziembinski, Paulo Rónai, Gianni Ratto e também do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Por outro lado, Segismundo pode representar o discurso da ideologia dominante, sendo um elemento na corrente dos jogos de poder. O interrogador representa pela ideologia presente em seu discurso as vozes dos líderes ditadores e tiranos como Hitler, Mussolini, e Getúlio Vargas e também vozes dos torturadores que agiram tanto na Era Vargas quanto na Ditadura Militar de 1969.

Há, no entanto, outras vozes que se fazem representar no discurso de Clausewitz: ele é porta-voz dos milhares de refugiados vítimas da Segunda Guerra, como também de todos os refugiados que sofrem cerceamento, controle e limitações impostas pela globalização em pleno século XXI. Outra voz que se faz representar é a de todos os humanos que perderam suas vidas pela violência perpetrada por meio das torturas do regime Vargas e também na Segunda Guerra.

O discurso do imigrante reflete a natureza da condição humana e nos convida a refletir sobre as condições em que são promovidas a barbárie, tendo como contraponto essencial a função e o poder da arte, sua capacidade de libertar qualquer ser humano das

correntes crudelíssimas da opressão que objetiva manter a força dominante por meio do controle da ordem social.

O personagem Clausewitz pode ser a projeção do autor Bosco Brasil, mas também de Ziembinski e de Dan Stulbach. O autor da peça é um artista e está envolvido nesse processo metalinguístico de construir uma obra dramática inspirado em outro artista (Ziembinski), e convida outro artista (Dan Stulbach), que também o inspira na criação do personagem ator (Clausewitz) na ficção.

Do ponto de vista dos encaixes intertextuais, podemos dizer que ecoa no discurso da peça as vozes dos personagens Nora da peça *Casa de Bonecas*, Fausto de Goethe, Aaron de *Tito Andrônico*, Édipo de *Édipo em Colono*, Eneias da *Eneida* e Segismundo de *A Vida é Sonho*. Entendemos que a representatividade dos discursos destes personagens podem se reverberar como efeito de sentido no discurso dramático do ator-imigrante, haja vista nossa hipótese de que o autor tenha sido influenciado por essas obras fictícias.

A partir da análise das vozes, pressupomos que as dissimulações e disfarces dos líderes políticos (Vargas, Hitler, etc.) e dos próprios torturadores (Dops, Estado Novo, DOI-CODI) no plano histórico, têm uma relação com as dissimulações e disfarces presentes no discurso de Segismundo e, do ponto de vista da intertextualidade, são temáticas recorrentes em *Tito Andrônico*, *Casa de Bonecas* e *A Vida é Sonho*.

A partir do momento em que Clausewitz e Segismundo evocam ou citam outros personagens, é provável que estes estão contracenando dentro do jogo discursivo. Vejamos como os personagens evocados e/ou citados afetam a dinâmica do jogo entre interrogador e ator e quais são as vozes que podem estar associadas a cada um deles.

A irmã de Segismundo é a única família dele. Ela intervém no desenvolvimento da ação dramática, pois sua história auxilia no processo de revelação das características do fiscal e tem a função de introduzir a situação do acidente ocorrido com ela e, posteriormente, a história do médico que foi torturado pelo irmão.

Quando Segismundo revela que é órfão, esta informação afeta a relação que está se estabelecendo com Clausewitz, pois este também é órfão e já fora afetado anteriormente ao tomar conhecimento que o interrogador se chama Segismundo – homônimo do personagem de teatro que o ator havia interpretado. A passageira do navio, a mulher ruiva com a cicatriz no rosto que conhecia Clausewitz e conta sobre as “maldades” dele, é uma personagem evocada que interfere no desenvolvimento da progressão dramática, pois sua ação impulsiona Clausewitz a revelar a sua profissão de ator. A imigrante representa também a voz anônima de todos os refugiados.

Vargas é citado na peça por Segismundo quando este informa a Clausewitz que o Brasil mandou tropas para lutar na Guerra. Todavia, o fiscal apenas o identifica pela função exercida sem identificá-lo pelo nome: “[...] Fizeram tanto escarcéu nas ruas que o presidente mandou [...]” (BRASIL, 2001).¹⁶⁴ Isto nos possibilita conjecturar que o personagem Segismundo é porta-voz do discurso da ideologia dominante.

O padrinho de Segismundo tem uma importância na história por ter sido o responsável pela permanência do fiscal no Rio de Janeiro, mas também por ser o agente da ação anterior que serve como disparador da situação ocorrida no drama. Este personagem evocado pode estar representado na voz da ordem estabelecida e da burocracia. No plano histórico é possível remetê-lo também à figura do comandante da Polícia Política do Estado Novo, o capitão Filinto Müller.¹⁶⁵ Pode ser que o autor tenha se inspirado no chefe de polícia para criação do referido personagem.

O sujeito torturado interfere no discurso de Segismundo quando este revela sobre seus atos atroz. O personagem evocado representa, dentro das estratégias discursivas, todos os torturados, seja na Segunda Guerra, na ditadura do regime varguista ou em qualquer outro período. Segismundo confessa sobre o primeiro serviço que fez para o padrinho na Polícia Política: “Desenterrei um defunto de um mês e deixei na porta da viúva” (BRASIL, 2001).¹⁶⁶ Ele cita este personagem que também representa a voz das vítimas torturadas, assim como o médico torturado pelo fiscal representa a voz de todos aqueles que tinham uma ideologia divergente do pensamento político dominante, haja vista que ele fora solto junto com os anistiados comunistas pelo regime varguista.

Segismundo evoca os presos políticos que receberam o induto no dia em que a ação da peça ocorre. É possível associar esses personagens evocados com as vozes anônimas dos referidos presos políticos no plano histórico. Por conseguinte veremos os personagens evocados ou citados por Clausewitz. O funcionário do consulado em Manchester é um personagem citado que interfere na progressão da ação dramática, pois auxiliou o ator a aprender português. No plano histórico é possível que ele represente as vozes do entusiasta das artes, Pascoal Carlos Magno, que trabalhou no Consulado do Brasil em Manchester, e de Araci de Carvalho Guimarães, que trabalhou no consulado brasileiro em Hamburgo. Pressupomos que a voz discursiva de Clausewitz representa o discurso da arte e, portanto, as vozes de Paulo Rónai, Ziembinski e Gianni Ratto estão representadas nesse discurso. O

¹⁶⁴ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 117.

¹⁶⁵ Cf. no 2º capítulo desta dissertação: *Governo Provisório*.

¹⁶⁶ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 174.

professor Cracowiack é um personagem importante dentro do jogo, pois ele interfere na história de Clausewitz. A partir das estratégias de construção da peça, consideramos que o personagem evocado pode ter a função de intermediar o discurso sobre a importância da poesia e da arte. Esse pressuposto pode ser justificado quando Clausewitz cita a expressão em latim *docta ignorantia* que remete às barbáries cometidas ao homem pelo homem. Professor Cracowiack também pode representar as vozes do intelectual Paulo Rónai e dos artistas Ziembinski, Gianni Ratto e Drummond.

Clausewitz cita o poeta Carlos Drummond de Andrade e Goethe. A partir do pressuposto de que o autor Bosco Brasil destaca na construção da peça, o discurso da importância da poesia e do poder da arte, acreditamos que no discurso do ator Clausewitz ecoam as vozes dos poetas citados.

A mulher de Clausewitz morreu no hospital em Paris, os amigos dele morreram fuzilados na fuga pela fronteira e o pai suicidou-se com um arame no pescoço: todos morreram em decorrência da guerra e essas fatalidades afetaram na dinâmica da progressão dramática, pois traumatizaram o imigrante provocando nele um sentimento de culpa. A esposa de Clausewitz também representa a voz da esposa de Paulo Rónai que morreu em circunstâncias semelhantes¹⁶⁷ e a morte do pai também representa a voz de muitos presos políticos que cometeram suicídio como meio de escaparem do sofrimento interminável. Dentre os presos políticos citaremos Frei Tito que, preso e torturado no DOI-CODI em São Paulo, no ano de 1970, não resistiu às torturas e suicidou-se em 1974 no exílio na França (ARNS, 1987, p. 221).

Em suma, a construção do discurso da peça *Novas diretrizes em tempos de paz* tem em sua base um dialogismo em seu mais alto grau, haja vista que os personagens travam um embate ideológico no qual identificamos a presença de dois discursos que se opõem. Por um lado, o personagem Clausewitz representa o discurso da arte e da liberdade que podemos verificar por meio das vozes de Paulo Rónai, de Carlos Drummond, de Ziembinski, de Gianni Ratto que estão imbricadas nas formações discursivas do ator-imigrante. Por outro lado, o personagem Segismundo representa o discurso da ideologia dominante, do opressor, a voz do senso-comum, como podemos verificar nas vozes imbricadas em seu discurso: a voz dos torturadores tanto do regime Vargas, da ditadura militar e da Segunda Guerra, a voz de Filinto Müller e a voz de líderes totalitaristas.

¹⁶⁷ Cf.: 1º capítulo da dissertação: *Novas diretrizes em tempos de paz: origem da obra*.

4.2 Discurso e Intertextualidade

Os estudos da “polifonia” e do “dialogismo”, desenvolvidos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin no final da década de 1920, foram ampliados e renomeados como “intertextualidade” por Júlia Kristeva, 40 anos mais tarde. Segundo o crítico Laurent Jenny, Kristeva define a intertextualidade como a “transposição de um (ou vários) sistema (s) de signos noutro sistema de signos” – “sistema de signos” significando “texto”, já que “qualquer texto se constrói como um “mosaico de citações” e concebe cada texto como “absorção de transformação de um outro texto” (JENNY, 1979, p. 13).

Desse modo, na tentativa de delinear o conceito de *intertextualidade*, Laurent Jenny traz à baila os seus modos de operação enfatizando a assimilação e transformação que caracterizaria todo processo intertextual. O autor busca fazer uma diferenciação entre uma intertextualidade “implícita” – derivada a partir da perspectiva da gênese da obra literária contextualizada culturalmente – e uma intertextualidade “explícita”, ou seja, quando deixaria evidente a associação com outros textos por meio da imitação, paródia, citação, montagem, plágio, alusão, etc (JENNY, 1979, p. 5-7).

Conforme Fiorin (1994), a intertextualidade define-se como um processo de inserção de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido inserido ou para modificá-lo. Ele afirma a existência de três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. O primeiro processo “pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado”. Já no segundo, “não se citam as palavras (todas ou quase todas), mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras”. No último processo percebe-se “a reprodução do conjunto dos procedimentos do ‘discurso de outrem’ (FIORIN, 1994, p. 30-31)”.

Em *Novas diretrizes*, verificamos nas estratégias de construção do autor os mecanismos de encaixes intertextuais como apropriação, citação e alusão a outros textos dramáticos como: *A Vida é Sonho* de Pedro Calderón de La Barca, *Tito Andrônico* de Shakespeare, *Fausto* de Goethe, *Eneida* de Virgílio, *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, *Felicidade pelo Casamento* de Machado de Assis, *Édipo em Colono* de Sófocles e *A Rosa do Povo* de Carlos Drummond de Andrade. Esses encaixes operam tanto como uma intertextualidade implícita quanto explícita. Nesse sentido, o autor Bosco Brasil declara sobre o seu processo criativo com a intertextualidade:

[...] quando uso tal artifício num texto de teatro busco fazê-lo de maneira que não dificulte a compreensão da narrativa. [...] Para os que já leram o autor citado, o enigma proposto é pura diversão, gozo. [...] Então, reformulando aqui, elidindo ali, estabeleço com meu público um jogo onde todos ganham. Acho que é uma maneira de dividir com mais gente o prazer de encontrar um verso empolgante ou uma boa sacada narrativa pela primeira vez. (BRASIL, 2015)

A estratégia intertextual possibilita uma rede de entrelaçamentos de discursos nas múltiplas possibilidades de diálogo presentes na obra. Os temas desenvolvidos nos textos se imbricam para reforçar o jogo enunciativo da interação discursiva presente em *Novas diretrizes*. O autor criou um texto-moldura no qual há a presença de vários intertextos no texto principal. Constatamos, pois, que há um entrecruzamento de sentidos e recorrências temáticas entre as obras de referência acima citadas e a peça *Novas diretrizes*.

Édipo em Colono, encenada pela primeira vez em 401 a.C. após a morte de Sófocles, expõe o desditoso périplo de Édipo e Antígona, sua filha (e irmã por parte de mãe). Os dois perambulam por terras estrangeiras e chegam em um bosque próximo a Colono, local pressentido por Édipo como sendo o lugar anunciado pelo oráculo, onde se extinguiriam as suas provações. Édipo conta com a proteção de Teseu que quer resguardar seu país de desgraças. Creonte dissimuladamente tenta convencer Édipo a retornar à Tebas, com o intuito de proteger a cidade. Etéocles e Polinice, filhos (e irmãos) de Édipo, responsáveis por expulsá-lo da sua terra, disputam entre si o poder e buscam o apoio do pai para a sucessão no reino. Abatido, quase já à beira da morte, Édipo revolve as amargas lembranças passadas, reflete sobre a os mistérios da vida e da natureza humana.

Na segunda parte da trilogia tebana, Édipo encontra-se fora de sua terra natal, pois após à sua desdita (a descoberta de suas relações incestuosas com a mãe e sua culpa pelo assassinato do rei Laio, seu verdadeiro pai) ele fora expulso pelos filhos. Passa, então, a vagar a ermo, carregando em sua consciência o fardo pelos erros cometidos, na esperança de encontrar o exílio que, segundo profecias, deverá se dar em Atenas, na região de Colono, onde consegue proteção como exilado político.

Conforme o autor Bosco Brasil, a influência da tragédia grega na construção de *Novas diretrizes* tem como elo principal a temática do exílio. Ocorre situação semelhante com Clausewitz ao ser obrigado a partir da Polônia e ter que deixar para trás toda sua história. Ele também carrega consigo o peso da culpa: “Eu cometi um crime monstruoso.” Assim como Édipo, Clausewitz também está numa fronteira a esperar por uma solução para o seu sofrimento nutrindo as mesmas esperanças de solucionar seu dilema. Por isso, o polonês

também parte para um novo mundo, com a diferença de que o imigrante se depara com a certeza de poder construir uma nova vida no Brasil.

Outras recorrências temáticas dizem respeito às questões políticas, ao jogo de poder e à dissimulação, pois a situação apresentada no *Édipo em Colono* expõe a preocupação de Creonte, que se utiliza de uma linguagem dissimulada para tentar convencer Édipo a voltar para Tebas, uma estratégia política para proteger a cidade e tentar manter a ordem do reino. Por sua vez, Polinices e Etéocles armam um estratagema para conseguir o apoio de Édipo na disputa pelo poder.

Em ambas as peças os protagonistas são atormentados pelo passado. Há, no entanto, uma busca por omitir suas histórias pregressas: Édipo tem vergonha da própria tragédia, mas acaba por revelar sua identidade quando sofre a pressão dos coreutas; e Clausewitz se declara agricultor, pois acredita que tenha decidido esquecer sua verdadeira profissão. Ele só revela que é ator para se defender das acusações do fiscal.

Eneida é uma epopeia escrita pelo poeta Virgílio e que se constituiu como uma idealização e exaltação das virtudes que fundaram e contribuíram para imortalizar a glória do Império Romano. Escrita em latim no século I, entre 29 a.C. a 19 a.C., foi uma obra de propaganda do império encomendada pelo imperador Otávio Augusto, que acolheu Virgílio como o poeta oficial do regime. A obra repercutiu sobre os primeiros humanistas e sobre todo o Renascimento.

O poema narra a história do herói Eneias, sobrevivente da destruição de Tróia¹⁶⁸ e ancestral do povo romano. Filho de Anquises e da deusa romana Vênus, Eneias representa a imagem do povo romano caracterizado como um rei guerreiro e valente. O herói é preparado para exercer o papel de fundador de uma cidade e é por isso que ele passa por várias provações em sua jornada, entre elas a perda da pátria, as mortes da esposa e do pai e o naufrágio do barco. Para realizar o seu intento, Eneias foi obrigado a fugir de sua cidade em busca da terra prometida. Ele se depara com diversas aventuras e dificuldades e teme o castigo divino.

Assim como Eneias, Clausewitz também é conduzido a um périplo de sofrimento, pois também foi obrigado a fugir de sua pátria numa viagem pelo mar em busca de uma terra prometida, numa situação semelhante à do conflito bélico em que perdera sua família. A diferença é que o ator polonês foge do sofrimento na busca para poder interferir no seu destino, por isso ele quer plantar, construir e intervir no mundo, ações que ele não realizou no

¹⁶⁸ A guerra de Tróia surge na narrativa como símbolo de todas as guerras.

período da guerra. Conforme Brasil, este personagem não é considerado um modelo para as pessoas vitimadas pelos sofrimentos da guerra, mas é o contraponto do herói: “Tem mais a ver com Ulisses [da Odisseia, de Homero], que consegue sobreviver com uma certa ‘malandragem’, se fazendo de morto” (BRASIL apud DANIEL FILHO, 2009, p. 30-31).

Os dois temas principais da Eneida são o destino de Roma e o sofrimento humano. Eles se materializam e se combinam no próprio herói que solitário empreende uma árdua luta para vencer sua própria fraqueza com o objetivo de cumprir uma missão divina. Do ponto de vista histórico, a ideia central do poema é a reconciliação. O poema épico revela temáticas como o amor e a morte, além de refletir sobre o livre-arbítrio. Observamos a recorrência das temáticas do destino e do sofrimento humano em *Novas diretrizes*. No que concerne ao tema do destino, diferentemente do personagem Eneias que temia ser castigado pelos deuses, Clausewitz luta no sentido de conseguir intervir em seu destino por meio do livre-arbítrio. Assim como Eneias, tanto Clausewitz quanto Segismundo são personagens atormentados pela solidão.

Registramos que o encaixe intertextual da *Eneida* em *Novas diretrizes* se dá primeiramente apenas pela citação do título da obra de Virgílio pelo personagem Clausewitz no exato momento em que conta ao fiscal como aconteceu a morte do professor Cracowiack: “Morreu com uma certa calma, depois de uma noite falando quase sem parar. Repetiu a primeira aula que ouvi dele; citou a Eneida” (BRASIL, 2001).¹⁶⁹ No entanto, é importante sinalizarmos que implicitamente pode haver a recorrência de algumas temáticas desta última obra na peça de Bosco Brasil.

A Eneida é construída a partir de fatos históricos misturados a escrita ficcional do poeta Virgílio. Bosco Brasil utiliza na estrutura de *Novas Diretrizes* uma construção parecida. Ele mostra no interior do discurso das personagens os fatos históricos de forte cunho político referentes à Segunda Guerra Mundial, à influência do nazifascismo e ao contexto do final do regime de Vargas. O contexto histórico também é conflituoso e se estabelece em um período pós-guerra.

A partir do entrecruzamento das principais temáticas abordadas em *Novas diretrizes em tempos de paz* com a obra de Virgílio é possível afirmar que há encaixes intertextuais das seguintes temáticas: a busca dos personagens por si mesmos, a presença do jogo de dissimulação e disfarce, o livre-arbítrio, a orfandade, o exílio, a reconciliação, o mundo das aparências e dos personagens atormentados pelo passado, guerra/destruição (Roma), mortes e

¹⁶⁹ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 210.

suicídios (perda da pátria, da esposa, do pai), poder político, sofrimento humano, erros cometidos ou *hybris* e solidão.

Titus Andronicus (1594) é uma a peça shakespeariana ambientada nos últimos anos do Império Romano e teve inspiração na tragédia *Tiestes* de Sêneca. Começa com o regresso triunfante do nobre general Titus após a derrota contra os godos, que traz como prisioneiros a rainha Tamora e seus três filhos, um dos quais foi morto pelo guerreiro como forma de honrar seus próprios filhos mortos na guerra. Convidado pelo povo a ser o mais novo imperador, ele rejeita por não se achar apto e decide indicar para tal posto o mau e corrupto Saturninus ao invés do justo e ilibado Bassianus, escolha esta que provoca uma série de atrocidades e contendas, a começar pelo embate entre os dois irmãos na disputa pelo poder.

Lavínia, filha de Titus, é noiva de Bassianus, mas mesmo assim Saturninus tenta casar-se com ela. Os irmãos de Lavínia apoiam Bassianus na causa e, por conta disso, um deles é assassinado pelo próprio pai. Saturninus decide casar-se com Tamora que nutre contra Titus um imenso ódio. Aaron, amante de Tamora, é a personificação do mal e ambiciona conquistar poder com o auxílio dos dois filhos da rainha, Chiron e Demetrius, com os quais arquiteta a morte de Bassianus e o estupro de Lavínia, que tem a língua e as duas mãos cortadas pelos irmãos como modo de garantir a total omissão do delito cometido. Nesse ínterim, Aaron tenta convencer Titus a cortar uma das mãos e enviar de presente ao imperador. Assim talvez pudesse salvar a vida dos filhos, mas o estratagema é falso: as cabeças são enviadas ao pai, junto com sua mão amputada. Titus quer vingar a morte dos filhos e as atrocidades cometidas contra Lavínia. Ele convida Saturninus e Tamora para um banquete que fora preparado por ele mesmo. A rainha Tamora come uma torta feita com a carne dos próprios filhos que violaram Lavínia. Sucede-se uma série de mortes. Tamora é apunhalada por Titus, que é morto por Saturninus, que por sua vez é assassinado por Lucius. Este, o último sobrevivente dos 25 filhos de Titus, é eleito novo imperador que condena Aaron à morte e restabelece a ordem política no império.

A peça aborda em sua estrutura temática uma preocupação com questões políticas, especificamente no que concerne aos jogos de poder, uma das características basilares da dramaturgia de Shakespeare, como afirma Heliadora (2009): “No plano político, Shakespeare se preocupou com a natureza do governante, seja ele bom ou mau. Ele deu ênfase ao ‘jogo do poder’ nas peças cujas temáticas envolvem disputas políticas (HELIODORA, 2009, p. 55). É possível afirmar que esta temática também tem uma relevância na construção da peça *Novas diretrizes em tempos de paz*, pois há a presença de um embate em que os jogos de poder são

explicitados e se reverberam nos encaixes intertextuais que o autor Bosco Brasil pode ter tomado de empréstimo para a construção da obra analisada.

Observamos que em *Titus Andronicus* é recorrente a citação de trechos em latim, pois a ação da peça acontece em Roma. Na obra de Bosco Brasil, a mensagem implícita na expressão latina *Docta Ignorantia* mencionada por Clausewitz logo no começo do diálogo com o fiscal, pode ser associada diretamente aos atos bárbaros cometidos na peça de Shakespeare como também em *Novas diretrizes* na observação do recorte histórico escolhido pelo autor fazendo alusão às barbáries perpetradas pelos regimes totalitários tanto de Vargas como de Hitler, além das consequências da Segunda Guerra na Polônia.

Na cena 2 de *Novas diretrizes*, Segismundo percebe muitas contradições no depoimento de Clausewitz, entre elas encontra-se uma informação que o fiscal considera grave:

SEGISMUNDO – Uma passageira do navio disse que conhecia o senhor. É pena que ele não falava tão bem o português. Não deu para entender muito bem. Parece que viu o senhor fazendo... fazendo umas maldades... Não sei bem se é essa a palavra.
 CLAUSEWITZ - Maldades?
 SEGISMUNDO - O senhor andou cortando a língua de uma moça. (BRASIL, 2001)¹⁷⁰

Há um jogo provavelmente proposto pelo autor, pois, como num espelho, a vida concreta do personagem Segismundo, que até então é omitida para o estrangeiro, reflete-se na situação ocorrida na ficção vivida por Clausewitz ao encarnar o personagem Aaron. Quando Segismundo foi torturador, ele possuiu características que se assemelhavam às atitudes cometidas pelo personagem de Shakespeare.

Há o jogo da aparência, da manutenção de disfarces presentes na representação social dos personagens, pois, aparentemente, para o fiscal, as informações obtidas sobre Clausewitz são fatos a serem averiguados e, portanto, elementos que depõem contra o estrangeiro. Contudo, Segismundo não faz ideia ainda de que tudo aquilo não passa de representação teatral e o imigrante, por sua vez, também não sabe que Segismundo dissimula o seu passado torpe como torturador, investe na representação social que a sua função requer, e exige, desse modo, explicações do estrangeiro.

Ainda na mesma cena, um pouco depois, Segismundo continua a dissimular em seu jogo de manipulação: “Está bem: vocês mataram, vocês violaram as suas virgens, vocês

¹⁷⁰ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 91-93.

comeram carne dos mortos. Eu sei. Todos você me contam a mesma coisa! Eu, eu digo: e daí? Isso foi lá na Europa. Por que isso deveria me dizer respeito?” (BRASIL, 2001).¹⁷¹

No plano intertextual, percebemos no trecho acima que é possível relacionarmos o enunciado das situações ocorridas na tragédia *Titus Andronicus* como a série de mortes, a violação cometida contra Lavínia, a torta feita com a carne dos filhos mortos de Tamora. Em outro nível de significado, presumimos que pode haver a presença de um discurso que expressa uma reflexão sobre situações históricas ocorridas no período tão conturbado da Segunda Guerra Mundial e mais especificamente do Estado Novo.

Segismundo profere um discurso que aparentemente dissimula seu passado torpe, pois ao expor as atrocidades e violências que cometeu para o imigrante, ele faz um julgamento e ao mesmo tempo coage por meio de tortura psicológica e tenta eximir-se totalmente desses delitos como se ele tivesse respaldo para tanto.

Mais adiante na progressão dramática, após narrar sobre as torturas que cometia quando era funcionário da Polícia Política, Segismundo decide também contar suas lembranças para Clausewitz: “[...] Sabe qual foi o primeiro serviço que eu fiz para o meu padrinho? Desenterrei um defunto de um mês e deixei na porta da viúva” (BRASIL, 2001).¹⁷² Pressupomos que, ao elaborar o discurso do fiscal, o autor Bosco Brasil tenha se apropriado do discurso do personagem Aaron, de *Tito Andrônico* no processo intertextual, sendo que este encaixe no discurso de Segismundo funciona como um espelho que reflete o discurso de Aaron: “Muitas vezes tirei mortos da cova/ Para encostá-los nas portas de amigos...” (SHAKESPEARE, 2003, p. 118).

Todavia, é importante frisar que não afirmamos aqui que o autor tenha construído estes encaixes intertextuais a partir das obras citadas, nem muito menos do recorte histórico. Pressupomos, pois, que Brasil tenha se apropriado dos enunciados presentes na obra shakespeariana e que possivelmente tenha utilizado, nesse entrecruzamento, elementos do recorte histórico referentes ao período do Estado Novo (1937-1945), conforme vimos no capítulo sobre a Era Vargas (1930-1945).

Em *Titus Andronicus*, Aaron é descoberto pelos Godos num esconderijo com o filho que teve com Tamora e é levado a Lucius que pretende matar a ambos. Aaron tenta dissuadi-lo do intento ao prometer, por fim, confessar todas as vilanias que cometera:

¹⁷¹ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 119.

¹⁷² Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 174.

[...] Falo de morte, de horror e violação,
 Atos da negra noite, feitos vis,
 Complôs de mal, traição e vilania,
 É dor ouvi-los, porém foram feitos;
 E minha morte enterra tudo isso
 Se não jurar que meu filho está salvo. (SHAKESPEARE, 2003, p. 115)

Em *Novas diretrizes*, o autor consegue utilizar o trecho acima como um empréstimo intertextual através da citação explícita, pois o personagem Clausewitz (que interpretou o personagem Aarão na Polônia), é obrigado a revelar sua verdadeira profissão como um mecanismo argumentativo de defesa pessoal, no intuito de convencer o fiscal de que tudo não houvera passado de um mal-entendido, pois o que disseram a seu respeito fazia parte de um jogo de representação teatral:

CLAUSEWITZ - (ESTREMECE) Titus!
 SEGISMUNDO - O quê?!
 CLAUSEWITZ – Titus Andronicus, não conhece?
 SEGISMUNDO - Você e o seu Teatro outra vez...
 CLAUSEWITZ - Mas esse era o monólogo de Aarão! A passageira... A senhora ruiva... Ela me viu no papel de Aarão! Toda a noite eu sugeria que arrancassem a língua e cortassem as mãos de uma jovem profanada; *eu falava de mortes, estupros, massacres... Atos cometidos nas sombras da noite...* (BRASIL, 2001) (grifo nosso)¹⁷³

O discurso presente no trecho em destaque da réplica de Clausewitz, no fragmento acima, descreve de modo sucinto as ações e situações realizadas por Aaron contra Lavínia. O que nos permite considerar que a recorrência das imagens do estupro e dos massacres presentes em *Novas diretrizes* pode ser um índice relevante de como o autor Bosco Brasil, em seu processo criativo, fez uso da intertextualidade valendo-se dessas imagens como recurso metafórico para relacioná-las às atrocidades cometidas no plano histórico. Portanto, presume-se que o encaixe intertextual do fragmento acima produz efeito semelhante ao da situação apresentada na peça *Tito Andrônico*, ou seja, o enunciado traz a memória da obra original referenciada.

Em *Novas diretrizes*, Clausewitz afirma para Segismundo em um momento de reconhecimento: “Eu cometi um crime monstruoso. Eu estive presente. E não fiz nada. Eu sobrevivi” (BRASIL, 2001).¹⁷⁴ O fragmento faz referência ao erro cometido pelo personagem que serviu de mote para impulsionar à sua ação interior. É possível associarmos que esse

¹⁷³ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 175-179.

¹⁷⁴ Cf. Anexo B: Cena 5, réplica 195.

enunciado remete à desmedida de Tito Andrônico quando este faz uma má escolha, decisão que o conduz a um périplo sanguinolento repleto de crimes bárbaros.

No que concerne ao jogo de disfarces presente na obra de Bosco Brasil, ao analisarmos a cena II do *Titus Andronicus* constatamos a presença do uso do disfarce e da representação teatral, da obra dentro da obra: Tamora trama junto aos seus filhos Chiron e Demetrius, que, disfarçados, fazem-se passar por alegorias: Vingança, Estupro e Assassinato, no intuito de enganar o já atormentado Titus, que por sua vez entra no jogo, ao dissimular crer nas palavras de Tamora.

Provavelmente, Brasil (2001) pode também ter sido inspirado em Shakespeare para construir o jogo de disfarces entre Clausewitz e Segismundo, além é claro, da estratégia de justapor dentro da obra, um trecho de outra obra, o monólogo de Segismundo de *A Vida é sonho*, cujo sentido presente na obra original se manifesta no discurso de Clausewitz como uma apropriação metafórica por meio de um recurso metalinguístico.

Outra obra citada na peça é o poema dramático *Fausto* (1808 e 1832). Obra de Goethe que expressa toda a experiência de uma existência, pois o poeta dedicou 60 anos à sua escrita. Baseada na lenda histórica do doutor Fausto,¹⁷⁵ o autor alemão utilizou diferentes pré-textos (Marlowe, Lessing) para desenvolver a escrita das versões da tragédia: *Fausto zero* (1772-1775); *Fausto, um fragmento* (1790); *Fausto I* (1808) e *Fausto II* (1832), este último publicado postumamente. Aqui nos ateremos ao *Fausto I* e *II* para destacar apenas alguns aspectos e citar as partes que possivelmente estão associadas intertextualmente com a obra analisada.

No *Fausto* de Goethe, assim como na lenda do doutor Fausto, a dúvida em relação a todos os estudos científicos da sua época é o elemento que conduz a ação do protagonista. Logo no primeiro monólogo brota uma inquietante necessidade de questionar qual o sentido da vida, o que ela tem em seu cerne mais profundo. O questionamento o impulsiona a embarcar numa aventura em busca de resposta para sua indagação se valendo até mesmo de especulações através da magia para entrar em contato com a figura do diabo – chamado na obra de Mefistófeles – que lhe impõe um pacto, no intuito de solucionar sua dúvida. Quando o pacto é sugerido, Fausto mergulha numa depressão e demonstra seu desespero em face da

¹⁷⁵ Considerado uma figura importante na sua época, o Fausto histórico nasceu no fim do século XV. Ele era um médico que atuava em vários campos e por conta disso adquiriu fama e fortuna por toda a Alemanha. Sua ambição era conquistar o saber universal, contudo decepcionado com o progresso do empenho humano e obcecado pelo desejo de adquirir cada vez mais conhecimento, decide então fazer um pacto com o diabo mediante assinatura com o seu próprio sangue. Naquela época, todo intelectual que tinha a possibilidade através da especulação da ciência de contestar a situação, o status quo, era condenado pela Igreja, pela inquisição e era dito que essa pessoa tinha um pacto com o diabo. É a mesma época de Galileu e de Nostradamus.

condição humana. Contudo, ele não fica satisfeito com o pacto e desafia Mefisto a aceitar uma aposta que é a mola de toda a ação: se Mefisto conseguir satisfazê-lo algum dia, que ele deite em uma cama de preguiça e lá fique inerte, ou seja, se Fausto chegar ao ponto de não ter mais nenhuma dúvida, então Mefisto poderá levar a sua alma. Mefisto aceita a aposta e busca satisfazer Fausto, o homem que indaga.

Na apresentação da obra traduzida por Jenny Klabin Segall, Mazzari (2014) afirma que o poema trágico, em suas duas partes, pode ser considerado como o “drama da humanidade”, sendo que o trabalho de Goethe é o de elevar a sua personagem à condição de representante do gênero humano, sendo influenciado por princípios classicistas (MAZZARI, 2014, p. 16).

Fausto é conduzido primeiro pelo pequeno mundo, que é o mundo das sensações, no *Fausto I*, e depois pelo grande mundo, o mundo da Arte, o mundo da Antiguidade, no *Fausto II*. Na velhice, já destituído de forças, ele tem a visão de homens batalhando para conquistar uma terra. No epílogo, ele realmente consegue alcançar os céus através do eterno feminino representado pelo amor que se torna quase santificado. “Então ele morre com um vislumbre, uma leve ideia do que poderia ser a realização do sentido da vida, mas sem realmente concluir qual é esse sentido” (HEISE, 2010).

Em *Novas diretrizes em tempos de paz* podemos identificar a presença de três fragmentos que podem conter empréstimos intertextuais do Fausto. No fragmento abaixo, que é uma alusão à obra ghoetiana, pressupomos que Bosco Brasil pode ter se apropriado do mote da aposta do Fausto com o diabo para desenvolver o nó dramático da trama na peça *Novas diretrizes em tempos de paz*: “SEGISMUNDO [...] Vamos fazer um trato. O senhor tem esses dez minutos para me fazer chorar”. Já o segundo fragmento é o momento que o fiscal interpela o imigrante: “SEGISMUNDO - [...] O senhor não trouxe nenhuma bagagem?” / “CLAUSEWITZ - O que eu sou é tudo que eu tenho” (BRASIL, 2001).¹⁷⁶

O Fausto é uma personagem que representa o humano em sua totalidade. Ele desafiou a si mesmo em busca do conhecimento para esclarecer qual o sentido de sua existência. Clausewitz também busca responder qual o sentido da vida ao trazer sua bagagem cultural e enfrentar a si mesmo numa luta para encontrar a liberdade da consciência de si diante do mundo.

Em *Prólogo no teatro*, no *Fausto*, o personagem Poeta diz: “Nada eu tinha e o bastante me era, o anelo da verdade e o gosto da quimera” (GOETHE, 2014, p. 49). Este

¹⁷⁶ Cf. Anexo B: Cena 3, réplica 121; Cena 1, réplicas 68-69.

trecho remete à afirmação dita por Clausewitz em *Novas diretrizes*, que sintetiza uma máxima presente no discurso do personagem Poeta na obra goethiana: seu discurso remete à valoração dada ao essencial e também faz referência à importância dada à imaginação no processo criativo. Goethe utiliza o Poeta para representar a sua reflexão acerca do papel da arte na construção da existência humana.

É possível que o autor Bosco Brasil, em suas estratégias criativas, tenha se apropriado desse modelo dramático presente no Fausto quando escolhe o personagem Clausewitz para ser o porta-voz do discurso que reflete a função da arte depois da Guerra no plano da ficção da obra. Quando o autor cita o maior poema dramático da literatura universal, elegendo como porta-voz o personagem Clausewitz, acreditamos que ele reforça o pressuposto de privilegiar no discurso do imigrante, a mensagem estética. Esta estratégia se intensifica também pela presença no discurso do estrangeiro da citação de um dos maiores poetas brasileiros: Carlos Drummond de Andrade.

Já no terceiro e último fragmento, Clausewitz afirma: “[...] Homens como o senhor me fizeram odiar o idioma alemão. Eu amava Goethe! Agora não posso mais ouvir uma linha do Fausto” (BRASIL, 2001).¹⁷⁷ Observamos que o encaixe intertextual presente no enunciado acima é uma citação explícita. Aparentemente, o imigrante apenas cita o título e o autor da obra, contudo é possível que ocorra uma relação de entrecruzamento dos sentidos existentes nas temáticas do *Fausto* e que estão refletidos na abordagem temática de *Novas Diretrizes*.

No *Fausto*, Goethe utiliza sempre uma maneira de explicitar em suas reflexões através da poesia, o embate entre duas forças, duas ideologias opostas: clássico-romântico, esquerda/direita, bem/mal, fantasia/realidade, aparência/essência. Assim, é possível que Bosco Brasil possa ter se inspirado também no *Fausto* para a construção dos oximoros que estão presentes na obra *Novas Diretrizes*, como veremos adiante, o que o autor chama de jogo dos contrários.

Goethe apresenta um personagem em sua completa inquietação diante da vida que não se contenta com o estabelecido e busca exercitar seu poder de indagação sobre si mesmo e sobre o mundo. Nesse ponto, Clausewitz é um personagem muito parecido com Fausto, pois apesar de todo sofrimento de que foi vítima na guerra, apesar do sentimento de culpa que o atormenta, ele acaba por manter-se firme no propósito de continuar a viver sendo um artista que possa duvidar sempre e, mesmo que não tenha as respostas, a pergunta sempre será formulada para impulsionar cada vez mais a busca de novos desdobramentos da existência.

¹⁷⁷ Cf. Anexo B: Cena 4, réplica 167.

Já na obra dramática *Casa de Bonecas* (1879), o autor Bosco Brasil utiliza-se de um recurso intertextual implícito e faz uma alusão à peça através do ponto de vista do personagem Segismundo: “Eu nunca fui ao teatro. Ouvi pelo rádio, uma vez. Uma história de uma mulher que assina umas promissórias. Depois vai embora de casa. Não entendi muito bem. Não tinha a ver com a minha vida” (BRASIL, 2001).¹⁷⁸

É importante frisar o contexto em que o enunciado citado acima é produzido. A situação de fala anterior a esse enunciado diz respeito ao momento em que Clausewitz revela a Segismundo que a sua verdadeira profissão é ator. No fragmento citado, o fiscal faz referência à Nora, personagem da peça *Casa de Bonecas*, uma esposa tradicional que abandona o marido quando descobre a extensão da fraqueza do seu caráter.

A peça foi escrita em 1879, na Alemanha, pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828–1906). Representante da fase realista do autor, a peça discute o embate do homem com os seus valores, a luta do indivíduo para ser verdadeiro consigo mesmo, libertando-se da opressão e da hipocrisia presentes numa “falsa sociedade, de relacionamentos falsos, uma falsa condição humana” (WILLIAMS, 2002, p. 130). A sociedade retratada na peça refere-se à classe média burguesa do século XIX.

Nora é a esposa submissa do advogado Torvald Helmer, que fora promovido a gerente do banco onde trabalha. Eles vivem com três filhos uma vida de classe média aparentemente feliz. Nora apenas cumpre sua função como mulher e mãe. Por conta de uma doença do marido no passado, ela fez um empréstimo sem o consentimento dele com o agiota Krogstad, que também é colega de trabalho de Torvald. Ela falsifica a assinatura do pai na promissória. Krogstad, por interesse em manter o seu emprego, ameaça então contar ao marido dela. Nora é chantageada pelo agiota a intervir para garantir a permanência deste no trabalho. Ciente de sua demissão, Krogstad envia a carta a Torvald que descobre o segredo de Nora. Diante da reação negativa do marido sobre o ocorrido, ela decide se separar dele e dos filhos para encontrar a si mesma.

Por que Nora abandona seu próprio lar? Ela quer fugir das regras estabelecidas, das convenções sociais que tanto aprisionam. Ela enfrenta a sociedade conservadora do século XIX numa atitude extrema de desapego em relação ao mundo que a oprime, o que significa dizer que ela se livra da sua condição de esposa e de mãe na esperança de encontrar a si própria e, por consequência, encontrar a liberdade. O erro cometido por Nora a leva a tomar uma decisão difícil mas corajosa para os padrões da época.

¹⁷⁸ Cf. Anexo B: Cena 2, réplica 105.

A partir do entrecruzamento das principais temáticas abordadas em *Novas diretrizes em tempos de paz* com a obra supracitada, é possível afirmar que há encaixes intertextuais das seguintes temáticas: a busca dos personagens por si mesmos, a presença do jogo de dissimulação e disfarce, o livre-arbítrio, a orfandade, o exílio, a reconciliação, o mundo das aparências e a presença de personagens que são atormentados pelo passado.

Por sua vez, o conto *Felicidade pelo Casamento* foi escrito por Machado de Assis em 1866 e publicado em *Jornal das Famílias* e pode ser dividido em duas partes: a primeira é a apresentação do narrador aos leitores contando sua vida e sua primeira frustração amorosa; na segunda, ele conta como conheceu e se apaixonou por Ângela, sua esposa. É importante esclarecer que nos interessa menos o enredo desenvolvido e muito mais os fragmentos de textos que são inseridos na primeira parte do conto. Os manuscritos funcionam como uma espécie de preparação para os leitores.

Machado, em um tom confessional e reflexivo, inicia o manuscrito indagando aos seus livros a respeito de suas angústias e em busca de consolações sobre a existência. Por conseguinte, cita um trecho do livro bíblico *Eclesiastes* para reforçar seu discurso meditativo sobre o tempo:

[...] Lembrei o Eclesiastes. Que me dirá esse tesouro de sabedoria? — Todas as coisas têm seu tempo, e todas elas passam debaixo do céu segundo o termo que a cada uma foi prescrito.
 Há tempo de nascer e de morrer.
 Há tempo de plantar e tempo de colher.
 Há tempo de enfermar e tempo de sarar.
 Há tempo de chorar e tempo de rir.
 Há tempo de destruir e tempo de edificar.
 Há tempo de afligir e tempo de se alegrar.
 Há tempo de espalhar pedras e tempo de as ajuntar.
 Há tempo de guerra e tempo de paz. (ASSIS, [1866])

Como já afirmamos anteriormente, Machado de Assis é uma das influências do autor Bosco Brasil. Há nesse fragmento uma série de verbos opostos que podem estar associados ao conteúdo do discurso construído em *Novas Diretrizes*. O autor prioriza em sua construção dramática um jogo de contrários presentes na ação discursiva dos personagens, como já foi abordado no capítulo III desta dissertação. Destacaremos a seguir os pares de verbos que se relacionam:

(1.) Plantar/colher relaciona-se com o enunciado de Clausewitz: “O Brasil precisa de braços para a agricultura”; (2.) Destruir/edificar, afligir/alegrar, espalhar/ajuntar associam-se aos substantivos guerra/paz fazendo alusão ao percurso temático da obra, ao jogo de

contrários e podemos associá-los inclusive à escolha do título. Obviamente, esses fragmentos não são citados no interior da obra, mas aludidos no interior do discurso de Segismundo: “O Brasil sempre precisa de alguma coisa. Uma hora precisa plantar; outra hora precisa temperar o aço; outra hora o Brasil precisa de nós. Outra hora não precisa mais de nós...” (BRASIL, 2001).¹⁷⁹

Do ponto de vista da criação dramática, pressupomos que o enunciado representa, em sua significação aparente, uma crítica à situação política e econômica do Brasil no período do governo Vargas. O discurso de Segismundo infere, em seu subtexto, acerca da ambiguidade de Vargas em relação ao seu apoio ora às forças do Eixo, ora dos Aliados. Outra inferência diz respeito às mudanças econômicas do governo: anteriormente se investiu na agricultura, mas rendeu-se ao apoio dado pelos Estados Unidos para a construção da Siderúrgica de Volta Redonda.

A correlação que se estabelece entre o manuscrito de Machado de Assis e o discurso de Segismundo é implícita, mas por inferência, podemos indicar uma relação entre o argumento explícito no *Eclesiastes* bíblico de que “há tempo para tudo” e o discurso do personagem que afirma que “uma hora o Brasil precisa plantar, outra ele “precisa temperar o aço”. Podemos inferir também que o título da peça apresenta relação com este trecho do *Eclesiastes*: “Há tempo de guerra e tempo de paz”.

Vejamos como se processa a intertextualidade na obra *A Rosa do Povo* de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), um dos maiores poetas da literatura brasileira. Publicada em 1945, foi considerada um marco na carreira do escritor. As principais temáticas abordadas são: as inquietações sociais, a culpa de responsabilidade moral, o registro da ordem política injusta, a celebração de uma nova ordem, a mudança de perspectiva e a presença da metalinguagem, todas englobando uma preocupação social do autor como um reflexo da conjuntura caótica advindas da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo.

Por conta de seu engajamento político houve a necessidade premente do autor Carlos Drummond de levantar o questionamento sobre a função da poesia naquele ambiente tão turbulento. Em consequência, sua obra expressa toda a tensão que obrigava o autor a transformar sua poesia em um instrumento de combate às barbáries causadas na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e ao comportamento totalitário do Estado Novo (1937-1945), ao mesmo tempo que nos convida a refletir acerca da situação do artista no mundo e qual a sua posição “diante dos problemas políticos e sociais do seu tempo. Drummond tomou posição e

¹⁷⁹ Cf. Anexo B: Cena 1, réplica 68.

manteve-se fiel a seu ideário, embora reconhecendo a falácia de ilusões que se misturavam a perenes interesses de justiça, liberdade e paz”.¹⁸⁰

Sobre a poesia política, algo incipiente até então, deve-se notar o contexto em que Drummond escreveu. A civilização que se forma a partir da Guerra Fria foi fortemente amarrada ao neocapitalismo, à tecnocracia, às ditaduras de toda sorte, e essa conjuntura ressoou dura e secamente no eu artístico na última fase de sua poesia. O modo de produção capitalista transformou muitos temas caros à poesia em mercadoria, daí a importância do jogo metalinguístico como estratégia para comunicar através da poesia, uma das últimas expressões artísticas que passaram incólumes ao trem descarrilhado da fúria consumista do capital.

Em *Novas Diretrizes em tempos de paz* não há alusão ou citação direta à obra do poeta, mas seu nome é citado pelo personagem Clausewitz. A associação entre *Novas diretrizes em tempos de paz* e *A Rosa do Povo* encontra-se numa camada subliminar: surge a partir da discussão dos horrores da guerra e do autoritarismo que geram os desmandos de poder (temas presentes na estrutura temática de ambas as obras) e também da reflexão da função da poesia em tempos de guerra (no caso da obra drummondiana) e da função do teatro e da arte (no texto de Bosco Brasil).

O poeta Drummond, ao registrar artisticamente suas inquietações provenientes das consequências atroz e cruéis da guerra, age como um soldado que decide ir ao combate, mas munido de outra arma. Sua luta contra a barbárie se estabelece a partir de sua melhor munição: a arte da palavra, da poesia. No caso do dramaturgo Bosco Brasil, o que acontece é que o personagem Clausewitz (que representa o discurso símbolo da arte), luta também com palavras, com a arte da persuasão para convencer Segismundo, que em seu discurso representa a ideologia dominante e conservadora do sistema. A arte teatral tem, nesse contexto, o poder de reconciliar e produzir o reconhecimento humano.

A construção discursiva da peça se estrutura na complexidade do confronto entre as personagens, cujos discursos podem ser polarizados nos binômios: interrogador/interrogado, ator/interrogador, agricultor/fiscal, refugiado/torturador, estrangeiro/nativo, poder institucional/povo, classe dominante/povo, vida polonesa/vida brasileira, catolicismo/luteranismo, intelectual/ignorante, comunismo/nazi-fascismo, opressor/oprimido, arte/política, civilização/barbárie, claro/escuro, ordem/desordem; opressão/ liberdade, arte/vida, realidade/ficção, verdade/mentira, representação social/representação teatral,

¹⁸⁰ Texto extraído da orelha do livro de *A Rosa do Povo* de Carlos Drummond de Andrade, escrito por autor desconhecido. Cf.: ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.

aparência/essência, poder/potência, indivíduo/coletivo e tempos de paz/tempos de terror/ de guerra.

Os encaixes intertextuais e o empilhamento de sentidos dos textos que o autor toma de empréstimo revela muitas semelhanças entre situações, personagens e temáticas abordados em *Novas Diretrizes*, conforme podemos conferir abaixo:

Quadro 2 – Principais temáticas da peça recorrentes nos encaixes intertextuais

Personagens atormentados pelo passado	Édipo em Colono, Casa de bonecas, A Vida é Sonho.
Temática da Guerra	Édipo em Colono, Tito, Eneida, A Vida é Sonho, Fausto, A Rosa do povo.
Orfandade	Clausewitz, Segismundo, Nora, Segismundo (Calderón), Eneias, Édipo.
Reconciliação/Restabelecimento/Reconhecimento	Tito Andrônico, Fausto, Eneida, Casa de Bonecas, A Vida é Sonho.
Reparação da ordem	Tito Andrônico, Eneida, A Vida é sonho, Fausto, Casa de Bonecas.
Dissimulação/disfarces	Tito Andrônico, Casa de Bonecas, Fausto, A Vida é Sonho, Édipo em Colono e Eneida.
Disputas pelo poder	Édipo em Colono, Tito Andrônico, Fausto, A Vida é Sonho
Realidade/Ficção	Tito Andrônico, Fausto, A Vida é sonho.
Exílio	Eneida, Fausto, Édipo em Colono, Casa de Bonecas.
Livre-arbítrio/liberdade	Eneida, Casa de Bonecas, A Vida é Sonho, Fausto, Édipo em Colono.
Erros cometidos ou <i>Hybris</i>	Clausewitz, Segismundo, Édipo, Fausto, Nora, Segismundo (Calderón), Eneias, Clausewitz, Segismundo, Tito Andrônico.
Solidão	Fausto, Eneida, Édipo em Colono, Casa de Bonecas, A Vida é Sonho,
A busca dos personagens por si mesmos	Segismundo, Clausewitz, Nora, Segismundo (Calderón), Fausto, Édipo.
Poder político	Eneida, Tito, Fausto, A Vida é Sonho, Édipo em Colono
Forasteiros	Edipo em Colono, Clausewitz, Segismundo (Calderón), Nora, Eneias.
Mortes e suicídios	Édipo em Colono, Eneida, Tito Andrônico, Fausto, Casa de Bonecas.

4.3 *A vida é sonho e Novas diretrizes em tempos de paz: o jogo da metalinguagem*

Na perspectiva da análise da peça *Novas diretrizes* pelo viés da metalinguagem, da peça dentro da peça (implícita), do código teatral voltado para si mesmo, da reflexão da arte como transformadora e que salva o ator da barbárie, examinaremos como Bosco Brasil utiliza o fragmento da peça *A Vida é Sonho* em seu processo de escolha criativa. Interessa-nos analisar de que maneira esses recursos são utilizados na construção do texto e como este encaixe intertextual reforça a produção dos discursos.

A pesquisadora Catarina Sant'Anna, em sua definição sobre o conceito de metalinguagem do ponto de vista do código teatral, nos esclarece como esse recurso funciona:

A metalinguagem se constrói através do recurso da peça-dentro-da-peça e da apresentação da realidade já teatralizada (o mundo como teatro), tornando a obra autorreferente, apresentando as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral e exibindo, conseqüentemente, ao leitor/espectador o trabalho oculto dos bastidores. (SANT'ANNA, 1997, p. 197). A metalinguagem seria a linguagem que fala da própria linguagem. Aplicada ao teatro, a noção deve levar em consideração que trata-se de uma arte em que estão em jogo linguagem verbal e não-verbal e que a vocação do texto teatral é o palco. (1997, p. 20- 21).

A peça *A Vida é Sonho* (1973) do dramaturgo espanhol Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) narra as desditas do príncipe Segismundo, que vive acorrentado – desde a mais tenra idade – numa prisão na torre do castelo por conta de uma profecia que vaticinava que, ao ficar adulto, ele traria desgraças ao reino da Polônia. Muitos anos depois, seu pai, o rei Basílio, se arrepende e ordena que retirem o filho da prisão, mas que antes deem a ele um sonífero. Ao acordar, Segismundo depara-se no palácio real, totalmente bem vestido. Diante de seu novo papel social, o príncipe comete os desatinos proclamados quando de seu nascimento. A profecia se cumpre e o rei ordena que o prenda novamente. É feita a operação contrária: Segismundo é sedado, tiram-lhe as roupas e devolvem-no à escura masmorra. Ao acordar, Segismundo clama, preso entre o sonho e a realidade. Na situação final da peça, ele consegue, afinal, ocupar o trono e tornar-se um bom rei quando conquista a liberdade de vencer a si próprio e ascender de fera a homem. Ele liberta-se porque aprende com o erro de seu pai, o rei Basílio. Nessas idas e vindas, Segismundo descobre que a vida é sonho, ilusão, ficção.

Estrategicamente, Bosco Brasil seleciona o monólogo do personagem Segismundo (da peça acima referida) e o enxerta em *Novas diretrizes*, no momento do desenlace, quando o personagem Clausewitz, o agente do discurso, vale-se da ficção para conseguir salvar-se. O autor magistralmente se apropria desse fragmento do texto de Calderón de tal maneira que parece ter sido criado por ele mesmo ao analisarmos esse trecho dentro da estrutura dramática de *Diretrizes*. O encaixe intertextual vai além de uma simples citação, alusão ou referência, pois o autor consegue produzir uma apropriação em que o sentido presente no texto de Calderón mantém-se o mesmo em *Novas diretrizes*, ou seja, o fragmento utilizado se enquadra perfeitamente, sem sobras, rastros ou indícios aparentes para o leitor ou o público, pois somente no final Clausewitz revela que é um texto de teatro. Somente quem conhece a peça do autor espanhol poderá talvez identificar a presença do referido monólogo no bojo dramático da peça de Bosco Brasil. Vejamos, pois, a transcrição do fragmento extraído da peça *Novas diretrizes*:

CLAUSEWITZ - “Ai, pobre de mim! Ai, infeliz! Aqui estou para entender, ó Deus, já que me trata assim, que crime, cometi contra vós nascendo? Mas se nasci já compreendo que crime cometi... Aí está motivo suficiente para vossa justiça e rigor, porque o crime maior do homem é ter nascido”.

(W) Segismundo estremece. E passa a prestar atenção ao que diz Clausewitz...

CLAUSEWITZ - (TOMA CORAGEM) Só queria saber, para apurar meus cuidados - além do crime de nascer - que outros crimes cometi para me castigares ainda mais? Não nasceram também todos os outros? Pois se os outros nasceram, que privilégios tiveram que jamais gozei? Nasce a ave, e, embelezada por seu ricos enfeites, não passa de flor de plumas, ramalhete alado, quando, cortando veloz os salões aéreos, recusa piedade ao ninho que abandona em paz. E eu, tendo maior alma, tenho menos liberdade? Nasce a fera, e, com a pele respingada de belas manchas, lembrando as estrelas - graças ao douto pincel - logo, atrevida e feroz, a necessidade humana lhe ensina a crueldade, monstro de seu labirinto. E eu, com melhor instinto, tenho menos liberdade? Nasce o peixe, que nem respira, aborto de ovas e lodo, e, feito um barco de escamas sobre as ondas, seu espelho, gira por toda parte, exibindo a imensa habilidade que lhe dá o coração frio; e eu, com mais escolha, tenho menos liberdade? Nasce o regato, serpente prateada, que dentre flores surge de repente e de repente entre flores se esconde, onde, músico, celebra a piedade das flores que lhe dão a majestade do campo aberto à sua fuga. E tendo eu mais vida, tenho menos liberdade? Assim chegando a esta paixão, um vulcão, qual o Etna, quisera arrancar do peito pedaços do coração. Que lei, justiça ou razão pôde recusar aos homens privilégio tão suave, exceção tão única, que Deus deu a um cristal, a um peixe, a uma fera e a uma ave? (BRASIL, 2001)¹⁸¹

É importante identificarmos que, na peça de Calderón, o monólogo de Segismundo é dito na entrada do personagem em cena, ou seja, é a sua primeira réplica que remete ao clamor do personagem por justiça no sentido de cobrar a Deus por uma liberdade a que ele

¹⁸¹ Cf. Anexo B: Cena 6, réplica 212-213.

sabe ter direito, mas que lhe fora negada desde a sua condenação à masmorra. Este monólogo expressa também seus sentimentos de culpa e solidão e reverbera-se também nas temáticas contidas na peça como o reconhecimento e a história do engano: se é sonho ou realidade. Já, em *Novas diretrizes*, percebemos que o sentido imbrica-se na mesma direção, pois quando o autor utiliza o expediente de contar um texto de teatro como se fosse realidade, as ideias discursivas presentes no monólogo de Calderón produzem um entrecruzamento com as temáticas de *Novas diretrizes*. Isto nos leva a sinalizar as recorrências do texto de Calderón que estão presentes na obra-objeto desta dissertação. Vejamos que a história do príncipe Segismundo ecoa e tem semelhanças com a história do fiscal da alfândega e do imigrante polonês, pois, assim como o príncipe, eles também são órfãos e cometeram desatinos. Clausewitz também é polonês, busca a liberdade e se culpa: “Eu cometi um crime monstruoso.” Contudo, o que mais importa verificar é que a maneira como o autor utiliza o monólogo de *A Vida é Sonho* reforça a ideia do mundo como teatro. Ele faz uso da metáfora teatral *theatrum mundi* para sinalizar que a vida é sonho, isto é, que a realidade verdadeira é a invisível e a vida não passa de aparência fugaz. Nesse sentido, vejamos o conceito de *theatrum mundi* citado no livro *Metalinguagem e Teatro: A obra de Jorge Andrade* de Catarina Sant’Anna:

As metáforas teatrais – “mundo como teatro” – remontam a Platão, em *As Leis*, para o qual somos “ ‘como fantoche’ de origem divina, fabricado pelos deuses, seja apenas como brinquedo, seja com qualquer intenção mais séria”, “apenas um brinquedo nas mãos de Deus”; falaria ainda em “comédia e tragédia da vida”. O mesmo ocorreria nas diatribes dos cínicos – o chavão da comparação do homem ao ator; em Horácio – o homem é um fantoche, ou em Sêneca, que falava desta “farsa da vida humana, que nos atribui papéis que desempenhamos mal”. Na Idade Média, século XII, na obra *Policratus* de João de Salisbury, que cita Petrônio: “A multidão representa num palco: dá-se a um o nome de pai, a outro o nome de filho. Ao encerrar-se a página sobre esses papéis ridículos, volta-se o verdadeiro rosto, desaparece o simulacro”. A metáfora teria sido nessa obra ampliada transformando-se em “*Theatrum mundi*”, retornando nos séculos XVI e XVII. Esta seria ainda a origem da metáfora do teatro barroco. (CURTIUS apud SANT’ANNA, 1997, p. 144-150)

Baseado neste mote, a mensagem expressada pelo personagem Clausewitz reitera a importância de se ter liberdade de escolha, de poder decidir sobre o seu próprio destino e, sobretudo, da possibilidade da vida como sonho, da vida como teatro. Vejamos, outrossim o que o autor Bosco Brasil declara:

Qual é a única ferramenta que ele tem que foi ativada? qual é o músculo da cabeça dele, que é o músculo da alma do Clausewitz que foi ativado? O sonho. Por isso eu cito “A Vida é Sonho” do Calderón. Por que eu escolhi o Segismundo? Por causa do Calderón de La Barca, A Vida é Sonho. O Segismundo que personagem é? É aquela personagem que ficou presa numa torre a vida inteira e quando, por artimanhas do rei, porque ele é filho do rei, por artimanhas do rei, ele assume por um determinado período a regência, ele faz loucuras porque ele não sabe qual é a diferença entre a realidade e o sonho e é isso que basicamente eu tentei trabalhar nessa peça, na captação desse ritmo dolorido das pessoas que sonham e não tem possibilidade de realizar seu sonho, que sonham e não tem coragem de realizar o seu sonho, que sonham e realizam o seu sonho às custas da própria integridade, que sonham e são impedidos de sonhar, nós sonhamos tudo, nós sonhamos um prato de comida, nós sonhamos uma nacionalidade, nós sonhamos um país para nós, nós sonhamos a irmandade entre todos os povos, nós sonhamos uma vitória num jogo de futebol, nós sonhamos a vida, ou talvez, quem sabe, não sei, sejamos sonhados pela vida, a vida nos sonha a todos, todos nós sejamos um sonho muito rápido, muito fugidio da vida. (BRASIL apud TEMPOS DE PAZ, 2009)

Na perspectiva da progressão dramática este é o momento da virada do jogo, que se caracteriza como a última peripécia rumo ao desenlace. Ao ser desafiado pelo fiscal, o imigrante reage bravamente com os poderes facultados por sua arte, da qual ele desacreditara por conta dos traumas vividos na Guerra. Essa virada mostra que o imigrante oprimido, inseguro e acuado, muda de posição e passa a ser agente de sua liberdade e destino, reconquistando sua identidade e retomando sua consciência quanto a ter direito à tomada de decisão. O feitiço vira-se contra o feiticeiro. O caçador (fiscal) é caçado. O aprendiz (ator) domina o mestre (fiscal). O sublime da arte entra em cena (literalmente) contra o grotesco.

No bojo textual da peça, *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, a arte reflete a experiência da vida, evidencia a sua capacidade transformadora e libertadora, e exhibe a luta e a condição do homem em meio ao jogo das relações de poder entre interrogador e interrogado. A reflexão nos direciona para o personagem Clausewitz. Diante da situação que o torna uma criatura oprimida, o ator, imbuído de sua sensibilidade humana e seu instinto de preservação, é levado a superar-se com maestria através da sua arte. Pelo poder da persuasão, o ator se salva. A arte vence a batalha contra a barbárie.

4.4 A arte contra a barbárie

Para iniciarmos a discussão sobre o tema que escolhemos como título da dissertação, faz-se necessário conceituarmos, em primeiro lugar o termo *barbárie*. Conforme Novaes (2004), há uma confluência entre *civilização* e *barbárie*, dois termos que sempre estiveram muito próximos um do outro. Mais que *barbárie*, o que define nossa situação na atualidade

em pleno século XXI é a ausência de um sentido para o termo “civilização”. Vivemos numa época em que há uma crise da civilização que segue sem reconhecer o passado e não se importando com o futuro (NOVAES, 2004, p. 7-9).

Conforme Francis Wolff (2004), há várias formas de barbárie, e elas não estão ligadas entre si. O autor cita pelo menos três sentidos do termo com os respectivos significados do seu antônimo: o termo *civilização*. No primeiro sentido, são considerados bárbaros os que aderem a comportamentos grosseiros e ignoram as regras de convivência, as boas maneiras, o refinamento, a polidez. São aqueles que vivem longe da *urbe*, da *polis* e que são considerados selvagens.

Assim, o termo *civilização* refere-se a uma suposta ação progressiva, através da qual os povos são libertados dos hábitos e costumes rudimentares das sociedades tradicionais com o objetivo de alcançarem a condição de aptos a estabelecer relações com outras pessoas, prática a partir da qual deduz-se que sejam “educadas” para cumprir os rituais que esta civilidade lhes impõe, como o controle em relação aos modos e práticas sociais de convivência.

No segundo sentido, “os bárbaros são insensíveis ao saber, à beleza pura ou à cultura, não respeitam o valor destes ou não compreendem seu sentido, só reconhecem valor no útil, na satisfação das necessidades vitais ou dos prazeres grosseiros” (WOLFF, 2004, p. 22). Esses *bárbaros* pertencem a um estágio anterior ao da socialização e da cultura humanas. A *civilização*, nesse caso, “designa as ciências, as letras e as artes, em suma, o patrimônio mais elevado de uma sociedade” (2004, p. 23).

No terceiro sentido, são bárbaros todos aqueles considerados como “bichos do mato, dotados de uma brutalidade feroz, cega e selvagem, sem motivo razoável, e, sobretudo, sem limite racional” (2004, p. 23). A barbárie significa a falta de qualquer sentimento humanitário, sendo considerada, com efeito, destruidora, por conta de manifestações de desumanidade atroz. Nesses casos fala-se em *crime bárbaro* como as mutilações, sacrifícios humanos terríveis, holocaustos, etnocídios e genocídios. O termo *civilização*, por sua vez, “designa tudo aquilo que, nos costumes, em especial nas relações com outros homens e outras sociedades, parece humano, realmente humano” (2004, p. 22).

No que tange ao terceiro sentido, concordo com o autor quando ele afirma que o sentido do humano pressupõe o respeito pelo outro, que é, sem dúvida, a essência para que as relações humanas possam se desenvolver, e com elas, outras ações como as que envolvem cooperação, compaixão, conciliação, cumplicidade, dentre outras que nascem juntas com o

exercício compreensivo da alteridade, de ver no outro a capacidade da constituição do próprio eu, e do humano, em suma.

É importante destacar que esse terceiro sentido é indubitavelmente o conceito de barbárie mais próximo da reflexão que nos interessa, tanto no que diz respeito aos fatos históricos referenciados em *Novas diretrizes em tempos de paz*, quanto às análises de seus elementos dramaturgicos.

Se formos analisar a história das civilizações temos muitos exemplos de culturas bárbaras, regimes totalitários e opressores como o franquismo na Espanha, o fascismo de Mussolini na Itália, o salazarismo em Portugal, o nazismo de Hitler na Alemanha, o stalinismo na antiga União Soviética, o maoísmo na China, dentre outros. Países desenvolvidos, possuidores de uma riqueza cultural secular, com altos índices de desempenho concernente à formação educacional, sendo seu povo considerado civilizado no segundo sentido, de acordo com a teoria de Wolff, o da sensibilidade e da valorização das artes, letras e ciências, povo este que, de maneira geral, possui refinamento e polidez – pelo menos é essa a imagem que predomina no pensamento ocidental.

Esses países são exemplos de culturas bárbaras num determinado período, por conta de seus líderes políticos que perpetraram em seus respectivos regimes cenas dantescas, por exemplo, a ocorrência de um dos maiores genocídios da humanidade cometidos por Hitler contra os judeus, ciganos, homossexuais e comunistas. Líderes torturadores e militares, sanguinários e ignorantes que cometeram as atrocidades racionalmente, movidos pelo ódio às diferenças e imbuídos de uma ambição desmedida na luta pela manutenção de seu poder.

Com relação à associação entre *cultura e barbárie*, W. Benjamin (1994) afirma que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). E o que dizer das inúmeras torturas sofridas pelos presos políticos no período do Estado Novo comandado por Getúlio Vargas e que se repetiram quando da instituição da ditadura militar no Brasil a partir de 1964? E os atentados terroristas promovidos pela Al Qaeda em Nova York em 2001? Em todas essas épocas distintas houve de fato atitudes bárbaras que foram praticadas pela simples razão da crença fundamentalista, pautada na negação veemente da existência de outras formas específicas de cultura e de multiplicidade humanas, desconsiderando que há uma diversidade que deve ser respeitada.

Conforme Wolff, toda cultura que não disponha de alicerces que lhe permita admitir ou reconhecer outra cultura, que não cogite a possibilidade de outra forma de humanidade, é

considerada bárbara. É bárbaro todo recurso ou subterfúgio comum ou sistemático a práticas cruéis, “quer na escala familiar das mutilações rituais, quer na escala social dos extermínios em massa” (WOLFF, 2004, p. 41). No contraponto, uma civilização é, portanto, a simples possibilidade da diversidade das culturas, espaço onde se interpenetram as convergências e divergências, o senso, o dissenso e o contrassenso, constituindo na intermediação, ou seja, no “entre” das relações, o embate gerador da própria construção dos discursos e do sujeito, como demonstra o microcosmo do drama.

Desde há muito que se discute o que é Arte e qual a sua função para a humanidade. A arte potencializa e expande as conexões do homem com o universo e se apropria de um processo de desvio, de fuga das convenções institucionalizadas ligadas aos dispositivos de poder. Em meio a tanta barbárie travestida, e ao mesmo tempo escancarada, poderá o poder das instituições manter esse *status quo* de sua abusiva atitude? Será que ainda poderemos vislumbrar um mundo em que a essência humana seja valorizada pelo que ela realmente é? Incluindo a sua capacidade de invenção criativa para a constituição de um cosmos em meio ao caos? Será que, como Clausewitz, cada um de nós poderá afirmar que “o que sou é tudo o que eu tenho?” Será a arte capaz de resgatar estes infelizes que, não satisfeitos consigo mesmos, desejam submeter o outro ao mesmo julgo?

No desfecho da peça, a arte de contar, a expressão poética, a utilização da imaginação e da criatividade são elementos que conduzem ao desenlace: Em um mundo de opressões e disputas pelo poder, a arte liberta. É uma potência que expande as relações entre os seres humanos em meio às barbáries que se propagam. Neste planeta onde as pessoas estão perdendo a essência, onde impera um estado de artificialidade e consumismo, de disputa desenfreada para a obtenção de mais poder e desvalorização do humano, a arte tem papel fundamental contra a barbárie. A arte é um espelho que reflete o eu e o outro juntos. A relação humana é pautada nesse “entre” da existência que se dá na inter-relação. A essência do humano não está fora dele, está nele próprio, e pode ser diretamente relacionado à questão da essência da arte, da natureza da arte como um elemento imprescindível da constituição da psique humana.

A arte se constitui como potência de fortalecimento do humano, de sua condição. Ela nos eleva a um patamar superior de pensamento e de vivência que nos proporciona o sentimento de pertencimento no mundo. A arte estreita as relações humanas e, ao nos tornamos mais humanos, nos distanciamos dessa esfera obscura que habita o mundo da ignorância e que estimula, por sua vez, a prática da barbárie.

Em entrevista à Revista da Cultura, a atriz Clarice Niskier, questionada sobre o verdadeiro papel do artista como provocador de reflexões para se compreender o ser humano, afirma que a busca por essa compreensão tanto de si mesmo quanto do outro é um grande estímulo. É a utopia do ser humano e de todo artista:

A gente luta para manter essa questão, que você está levantando, sempre aberta. Meu desejo é que nunca ninguém deixe de perguntar isso que você está perguntando. Sinal de que há espaço, de que há abertura, que há esperança [...] e que esse potencial que a gente traz, dentro da gente, da não indiferença, da não violência, é uma conquista que o ser humano pode alcançar. É uma conquista da civilização. Há textos, há autores, filósofos, artistas, gente comum, enfim, pensando e se perguntando por que o processo civilizatório parece ter sido interrompido. É muita barbárie. Parece que o processo civilizatório parou. Mas a verdade é que ele não parou. Está num momento bastante complicado, mas não posso dizer que ele parou. Estamos aqui, vivos e fazendo essas perguntas, e montando peças e mantendo a estrada aberta. [...] o teatro me coloca em um lugar no qual elaboro as minhas observações sobre o mundo [...] onde posso dar um testemunho, com alegria, sobre o que observo com o intuito de transformar. (NISKIER, 2014)

Como já afirmamos, a ideologia presente no I Congresso de Escritores baseava-se na luta pela democratização da cultura e da arte contra o obscurantismo dos regimes totalitários. Nesse sentido, o discurso de Aníbal Machado na solenidade de inauguração do congresso, defendia uma “comunhão mais viva” entre os intelectuais e reafirmava o poder de transformação da arte:

Se o escritor e o artista são intérpretes da vida, se eles se arrogam essa missão e a ela têm direito, que também saibam conduzir-se à altura de suas responsabilidades, definindo os próprios deveres e obrigações segundo a influência de seu papel como guias num mundo obscuro e atormentado. (MACHADO apud LIMA, p. 99-103)

Diante de um quadro de instabilidade política onde reinava a coerção, a falta de liberdade de expressão e a censura, o papel do escritor, como de todo artista, é de fundamental importância no sentido de conduzir as pessoas por meio da arte ao encontro delas mesmas, propiciar esclarecimento, ou seja, levar luz às trevas que imperavam no país naquele instante tão conturbado. A força da arte como instrumento que estimula a sensibilidade para tocar na essência do humano.

Conforme Fischer (1987), a função da arte é a de comover o homem total no intuito de facultar ao eu a identificação com a vida do outro, uma maneira de se apropriar daquilo de que ele não é, mas no entanto é capaz de ser. A arte é indispensável à vida humana, pois estimula o homem na busca pelo conhecimento e pela transformação do mundo à sua volta. É

um bálsamo que alivia as dores da dúvida que o ser humano carrega consigo: qual o sentido da vida? A arte tenta nos responder esse enigma da existência humana, pois tem a capacidade de nos revelar por que existimos quando nos proporciona o sentimento de adequação no mundo (FISCHER, 1987, p. 17).

A arte teatral se manifesta como expressão artística num campo coletivo onde o questionamento se apresenta sempre como um elemento constante, seja para fazer refletir, seja para buscar respostas. O autor Bosco Brasil afirma que escolheu o teatro como núcleo central da vida de Clausewitz pelo fato de acreditar que a arte é capaz de tocar profundamente o ser humano:

Isso aconteceu com todos nós, é uma reflexão sobre nós, artistas. Ao longo do tempo, nossos artistas se depararam com regimes autoritários, censura de vários tipos, e, mesmo hoje, a barbárie em que vivemos: todo artista se pergunta se de fato podemos alguma coisa, se estamos presentes em nossa vida. (BRASIL apud DANIEL FILHO, 2009, p. 31)

Conforme Guénoun (2004), a necessidade do teatro se evidencia pela necessidade prática do jogo. Há na humanidade uma predisposição que liga os homens à necessidade premente de participar do jogo e, por conseguinte, o teatro existe a partir dessa necessidade. Ele afirma ainda que:

O teatro consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e verdade. Suas regras são em número finito, mas uma delas prescreve todas as outras: aquela que exige que esta apresentação encontre sua fonte e sua origem íntima no confronto entre a existência e a poesia. O teatro é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. [...] Comandadas por este lançar, que vem dos extremos poéticos da língua, a nudez, a precisão e a verdade fazem do teatro uma necessidade – absoluta. [...] uma existência entregue à exposição total se entrega e se liberta diante de quem quer entregar e libertar a própria existência. (GUÉNOUN, 2004, p. 147-149)

Conforme Goulart (2013), a questão não é entender a arte como um meio, mas como um fim, com suas muitas feições, sempre promovendo o encontro do eu com o outro e revelando a faceta criadora, crítica, múltipla, transformadora e – por que não? – embusteira do ser humano. A atividade estética enriquece e completa a realidade da natureza e da humanidade social preexistente ao conhecimento e ao ato ético, criando a unidade concreta desses dois mundos: coloca o homem na natureza, seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem” (GOULART, 2013, p. 79).

Em síntese, a reflexão nos direciona para a descoberta do personagem Clausewitz, ator que somente conheceu o mal esteticamente, mas que de repente se vê num embate com o interrogador Segismundo, que o viveu realmente quando foi torturador. A representação teatral torna-se um elemento estratégico fundamental que acaba por se tornar a chave para a salvação de Clausewitz. O ator se salva quando decide continuar expressando a sua arte. No desenlace dramático da peça *Novas diretrizes em tempos de paz*, a arte vence a luta contra barbárie.

5. CONCLUSÃO

Na peça *Novas diretrizes em tempos de paz*, o encontro inusitado de dois personagens gera um embate ideológico numa zona de fronteira, uma situação-limite. O encontro de duas guerras (a Segunda Guerra Mundial, de grandes proporções, e a guerra interna contra a ditadura do Estado Novo da Era Vargas) constitui-se num momento de crise e de tensão. Essa conjuntura propicia a construção do discurso das personagens, erigido na “corda bamba”, em que o imigrante demonstra motivação e esperança para ultrapassar a fronteira em busca de sua liberdade, enquanto que o fiscal busca dificultar esse movimento. O discurso é construído progressivamente nesse espaço sem identidade, tampouco historicidade – sobretudo para o polonês – mas no decorrer da ação dramática ocorre uma transformação em ambos os personagens, um desvelamento de seus conflitos, a afirmação e negação de identidades que chegam ao desenlace modificadas.

Na peça, os fatos históricos e políticos referentes ao Estado Novo e à Segunda Guerra Mundial revelam posicionamentos ideológicos que se reverberam na construção discursiva dos personagens. O autor privilegia em sua reflexão um recorte histórico que expõe a problemática do autoritarismo, do totalitarismo e as consequências atroz das barbáries cometidas.

A compreensão do processo da construção do discurso da peça nos possibilita uma maior apreensão sobre o modo como o autor teceu na trama dramática as inúmeras vozes sociais e anônimas da história, juntamente com toda a rede de intertextos de outras obras ficcionais elegendo como representantes e porta-vozes, apenas dois personagens. A estrutura discursiva do embate ideológico proposto pelo autor é construída a partir da presença de dois discursos opostos. Por um lado, o discurso do personagem ator que consideramos ser a metáfora máxima da arte e representa a mensagem estética. Por outro, o discurso do interrogador da alfândega que pode representar a voz da ideologia dominante. Em outras palavras, o autor constrói um embate discursivo que se constitui a partir do confronto entre arte e política. Nesse sentido, Hanna Arendt afirma: “Sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político” (ARENDR, 2007, p. 11).

Ao refletir sobre a relação entre a arte teatral e a política, Paranhos (2012) declara:

[...] se pensarmos no teatro associado à representação de um papel, ele não se reduz obrigatoriamente à noção de espetáculo, entendida numa acepção restrita. Em outras palavras, do mesmo modo como todos somos sujeitos políticos, independentemente de nossa vontade e consciência, é possível sustentar que somos todos atores sociais, representando, de maneira consciente ou inconsciente, papéis sociais no nosso dia-a-dia. [...] o teatro, a exemplo da política, integra-se à vida como a unha adere à carne. (PARANHOS, 2012, p. 39)

A configuração da situação de comunicação entre os personagens se estabelece a partir de um jogo que, ao mesmo tempo em que se desenvolve dentro do ritual estabelecido, gradualmente se transforma em um desvelamento recíproco de dois homens marcados em suas experiências pela culpa. A força ilocutória do discurso revela, em suas camadas implícitas, um embate entre ideologias, uma luta entre arte e política para estabelecer o pressuposto central da fábula: o reconhecimento do humano em si e no outro, a busca pela liberdade por meio da arte.

A peça *Novas diretrizes* condensa em seu bojo dramático história, memória e experiências que se traduzem entre a realidade e a ficção, entre o real e o imaginário, entre a liberdade e o controle, entre o discurso monológico, autoritário e opressor, e o discurso dialógico, plural, democrático e libertador.

O personagem Clausewitz, assim como os personagens Fausto, Eneias, Nora, Édipo e Segismundo da peça *A Vida é Sonho*, busca respostas para o sentido da vida e enfrenta a si mesmo numa luta para encontrar a liberdade da consciência de si diante do mundo. É por meio da dúvida que todos esses personagens são movidos e transformados.

No ano de 2001, diante do impacto provocado depois da queda das Torres Gêmeas nos Estados Unidos, o autor Bosco Brasil levantou o questionamento que gerou a escrita da peça e que agora repetimos: “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido no teatro?” Eis que lançamos em pleno ano de 2016 a nossa indagação: Qual a função da arte teatral em um mundo tão fragmentado, repleto de intolerância, desrespeito às diferenças, oprimido pela exploração capitalista que acaba gerando os conflitos de toda ordem ao redor do mundo? Evidentemente que hoje, em pleno século XXI, ainda estamos em busca de respostas. Ainda temos muitas dúvidas. Ainda presenciamos muitas barbáries acontecerem no mundo. Continuamos indagando e buscando respostas. Enquanto não as encontramos, assim como o personagem Clausewitz, resta-nos continuar a fazer o que sabemos fazer: Teatro.

É por meio do Teatro que o autor Bosco Brasil expressou a sua inquietação. Na obra ele dá ênfase à mensagem estética através da reflexão do poder da poesia e da arte por meio do discurso do personagem Clausewitz. No embate ideológico entre dois discursos aparentes,

revela-se a dimensão poética da peça *Novas diretrizes em tempos de paz*. Eis o que nós defendemos: que a arte possa ser uma arma poderosa na luta contra a barbárie.

Assim como a luta contra a barbárie do poeta Carlos Drummond em 1945 se estabeleceu a partir de sua melhor munição (a arte da palavra, da poesia), em *Novas diretrizes* o personagem Clausewitz, que representa o discurso símbolo da arte, luta também com palavras, com a arte da persuasão para convencer o fiscal Segismundo e a si mesmo sobre sua verdadeira vocação. A arte teatral tem o poder de reconciliar e produzir o reconhecimento humano.

Como já foi dito anteriormente, Wolff afirma que o sentido do humano pressupõe o respeito pelo outro, que é sem dúvida a essência para que as relações humanas possam se desenvolver e, com elas, outras ações dali decorrentes como a cooperação, a compaixão, a conciliação, a cumplicidade, entre outras que nascem juntas com a possibilidade do exercício compreensivo da alteridade, de cada qual ver no outro a capacidade da constituição do seu próprio eu, e do sentido do humano, em suma.

À guisa de conclusão, argumentamos que ser artista é ter a coragem de desbravar-se a cada dia, pois é preciso muita coragem e disponibilidade para andar numa corda bamba diante do abismo, seja em tempos de guerra, paz ou terrorismo. Eu creio no poder da arte, na arte como potência de transformação, de fluxo de vida e de equilíbrio. A arte a serviço da formação humana e de busca de integração de nossas essências. Afinal, o que é a vida senão a junção paradoxal da realidade com a ficção? Nietzsche afirmava que a arte existe para que a realidade não nos destrua e como bem disse o grande poeta Ferreira Gullar: “A arte existe porque a vida não basta” (TRIGO, 2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcio. Fragilidade e Força: reflexões sobre criação e formação dramaturgica no Brasil hoje. In: **Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**. N. 7, dez. 2010. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2014/08/subtexto_07.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARAÚJO. Luís Edmundo. Um Otimista nos palcos. **Isto é Gente**, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/203/reportagens/bosco_brasil.htm>. Acesso em: 12 maio 2014.

ARENDT, Hanna. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1987.

ASSIS, Machado de. Felicidade pelo casamento. In: **Literatura Brasileira: Textos literários em meio eletrônico**. Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, 1866. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000089pdf.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares** – Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 4ª. Ed. São Paulo: HUCITEC/Editora da UNESP, 1998.

_____. (V.N. Voloshinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. et al. (org.). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 1-9. (Ensaio de Cultura, 7)

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETING, Graziella. **Uma nação talhada na tragédia**. São Paulo: Editora Segmento, 2014. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/noticias/o_brasil_em_tempos_de_guerra.html>. Acesso em: 12 out. 2016.

BEZERRA, Antonia. Do texto à encenação: a expansão cênica da narrativa e sua eficácia simbólica. In: MENDES, Cleise (org.). **Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 13-25.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Novas Diretrizes**. Rio de Janeiro, 31 mar. 2015. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/artigos/novas-diretrizes/>>. Acesso em: 15 set. 15.

BRASIL, Bosco. **Office-boy em apuros**. Coleção Vagalume. São Paulo: Ática, 1993.

BUBER, M. **Eu e Tu**. 5 ed. São Paulo: Centauro, 2004. (Publicação original em 1923)

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **A vida é sonho**. Lisboa: Editorial Estampa Seara Nova, 1973.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Debates).

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167-178.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Sob a marca do nacionalismo – Autoritarismo e antisemitismo na Era Vargas (1930-1945) In: **Revista E.I.A.L.** – Estudos Interdisciplinarios de America Latina Y El Caribe, jun. 1990. Disponível em: <www.usp.br/proin/download/imprensa/imprensa_EIAL_junho_1990.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2015.

CARNEIRO FILHO, Carlos Eduardo Silva. **Gianni Ratto**: Artesão do Teatro (Dissertação de mestrado do departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP) São Paulo: 2007.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos)

CHIARELLI, Stefania. Bosco Brasil e Samuel Rawet: Leituras da imigração no Brasil. In: **Revista Semear**, Rio de Janeiro, n. 9, 2004. Disponível em: <www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista9Sem_19.html>. Acesso em: 14 jul. 2011.

CUBEDDU, Giovanni. De um país distante, para espionar de perto. In: **Revista 30 Dias**, Roma, n. 07/08, 2005. Disponível em: <http://www.30giorni.it/articoli_id_9189_16.htm>. Acesso em: 2 abr. 2016.

DANIEL FILHO, João Carlos. (Org.). **Todos os tempos de Tempos de Paz**: a história de um filme. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Lereby, 2009.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. **Significado do nome Sigismundo**, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/sigismundo/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Sérgio Biagi Gregório (Org.), s/d. Disponível em: <<https://sites.google.com/view/dicionariodesimbolos>>. Acesso em: 21 nov. 15.

DUBRA, Pedro Ivo. De volta a São Paulo, Bosco Brasil busca “redenção”. **Folha de São Paulo**, 07 jan. 2004. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40250.shtml>. Acesso em: 30 abr. 2015.

ELOYSA, Branca (Org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais** – Depoimentos e debates. Petrópolis: Vozes, 1987.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: **Bosco Brasil**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109124/bosco-brasil>>. Acesso em: 10 maio 2014.

_____: **Paulo Rónai**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2286/paulo-ronai>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

ESTADÃO: Portal do Estado de S. Paulo. **Dramaturgo contrapõe tempos de paz e terror**. Caderno de Cultura do Estadão. Reportagem. São Paulo, 05 dez. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,dramaturgo-contrapoe-tempos-de-paz-e-terror,20011205p7189>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

FEREZIN, Carla. **Leituras de Clausewitz no Brasil**: uma interpretação da trindade da guerra. Artigo publicado nos anais da I Semana de Pós-Graduação em Ciência Política – Interfaces da Ciência Política. Universidade Federal de São Carlos: 2014. Disponível em: <<http://www.semecip.ufscar.br/wp-content/uploads/2014/12/Leituras-de-Clausewitz-no-Brasil-uma-interpreta%C3%A7%C3%A3o-da-trindade-da-guerra.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

FERRARI, Danilo Wenseslau. Diretrizes: a primeira aventura de Samuel Wainer. In: Revista Histórica, n. 31, Governo de São Paulo, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao31/materia01/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Básico da Língua Portuguesa** [Folha/Aurélio]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2004.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

FISCHER, Lionel. Cheiro de chuva: Versão sutil e delicada do amor. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 01 maio 2008. Disponível em: http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2008_12_01_archive.html. Acesso em: 8 mar. 2015.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Budro revê solidão em cenário urbano**. Ilustrada. São Paulo: 10 mar. 1994. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/10/ilustrada/12.html>. Acesso em: 12 mar. 2015.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no College de France. São Paulo: Loyola, 2012.

FRACCHIA, Bruno Iury. **O Registro da solidão na dramaturgia de Bosco Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharel da Faculdade de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo: 2011. 111p.

FRATESCHI, Celso (Org.). **Ágora Livre de Dramaturgias**. São Paulo: Ágora Teatro, 2006.

FREITAS, Cássio Pires de. **Do Drama ao Fragmento: A questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo**. Dissertação de mestrado Escola de Comunicações e Artes – USP São Paulo: 2005. 91p.

GERALDO, Endrica. A “lei de cotas” de 1934: controle de estrangeiros no Brasil. **Caderno do Arquivo Edgard Leuenroth** – Centro de Pesquisa e Documentação Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), v. 15, n. 27, 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2575/1985>>. Acesso em: 10 mai. 2015.

GOETHE, J.W. Von. **Fausto: uma tragédia – primeira parte**. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Fausto: uma tragédia – segunda parte**. São Paulo: Editora 34, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOULART, Cecília Maria Aldigueri. Política como ação responsiva: breve ensaio acerca de educação e arte. In: FREITAS, Maria Tereza de Assunção (Org.). **Educação, Arte e Vida em Bakhtin**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção Debates)

GUINZBURG, Jaime. *Escritas da Tortura*. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. (Org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira – São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-150.**

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Shakespeare: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. In: **Revista Cult**. São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. São Paulo: Veredas, 2001.

JENNY, Laurence. *A estratégia da forma*. In: **Poétique** – revista de teoria e análise literárias, n° 27. Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

LIMA, Felipe Victor. **O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945)**. Dissertação de mestrado em História Social da Universidade de São Paulo: 2010, 229p.

LIRA NETO, **Getúlio**: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LUCAS, Isabel. Auschwitz nasceu num lugar feliz. In: **Revista Ípsilon**: entrevista de João Pinto Coelho. Edição Brasil, 7 ago. 2015, p. 5-12.

MARIGHELLA, Carlos. **Por que resisti à prisão?** São Paulo: Brasiliense; Salvador: EDUFBA, OLODUM, 1995.

MATOS, Olgária. **A História**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Apresentação*. In: GOETHE, J.W. Von. **Fausto**: uma tragédia – primeira parte. São Paulo: Editora 34, 2014.

MELLO, Olga de. 3 X Bosco Brasil. In: **Revista Aplauso**, ano 8, n° 89, 2007, p. 15. Disponível em: <<http://www.guiadeteatroaplausos.com.br/edicao-n-o-89-ano-2007/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

MENDES, Cleise F. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1995.

_____. (org.). **Dramaturgia, ainda**: reconfigurações e rasuras. Salvador: EDUFBA, 2011a.

_____. **O diálogo no drama e o discurso do outro**. Anais do VII ENECULT. Salvador: Programa Multidisciplinar Cultura e Sociedade/UFBA, 2011b.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o Teatro Brasileiro**. São Paulo-Rio de Janeiro: Ed. Hucitec – Ministério da Cultura/FUNARTE: 1995.

NÉSPOLI, Beth. O autor contemporâneo em foco. **Observatório da Imprensa**. Folha Online, São Paulo, 08 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/em-despedida-bill-gates-preve-nova-decada-digital>>. Acesso em: 10 maio 2016.

NICOLETE, A. M. **Da cena ao texto**: dramaturgia em processo colaborativo. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes – USP. São Paulo, 2005.

NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes Editores, 2013.

OUTEIRAL, José Ottoni. **Comentários sobre os interesses literários do jovem Freud**. In: Psicóloga Heloisa Teixeira, texto publicado em página pessoal do Facebook, 28 ago. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/psicologaheloisateixeira/posts/603003496389048>>. Acesso em: 15 out. 2015.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

POMPEU, Renato. Um homem de muitas faces. In: **Revista Caros Amigos Especial** – Getúlio: 50 anos do suicídio. N. 21, ago. 2004.

REVISTA DA CULTURA. **Humanistas em tempos de holocausto**: a história de diplomatas que garantiram a vida de milhares de judeus; n. 52, nov. 2011.

REVISTA RAIZ: Cultura do Brasil. Dramaturgia Contemporânea Brasileira na Rede, 05 fev. 2013. Disponível em: <<http://revistaraiz.uol.com.br/portal-raiz/portalraiz.php?cod=843&rel=3>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. (Tomo I). Campinas: São Paulo: Papirus, 1994.

ROSE, R. S. **Uma das coisas esquecidas**: Getúlio Vargas e controle social no Brasil – 1930-1954. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SÁ, Nelson de. **Diversidade**: um guia para o teatro dos anos [19]90. São Paulo: Hucitec, 1997.

b

SALOMÃO, Marici. Os Limites do autodidatismo na dramaturgia brasileira. In: **Sala Preta** número 8, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57355/60337>>. Acesso em: 15 maio 2014.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro** – A obra de Jorge Andrade. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SANTOS, Valmir. Bosco Brasil cai nas graças do “Redentor”. Reportagem local. **Folha de São Paulo**: Ilustrada, 12 jun. 2003. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200322.htm>. Acesso em: 24 abr. 2015.

SANTOS, Valmir. Peça vê terror histórico e pessoal da guerra. **Folha de São Paulo**: Ilustrada, 05 dez. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0512200111.htm>>. Acesso em: 21 fev. 15.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SCHILLING, Voltaire. A morte de Hitler. In: **História por Voltaire Schilling**. São Paulo: Terra Networks Brasil S.A., 2002. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/morte_hitler.htm>. Acesso em: 18 mar. 2015.

SCHR, Zdzisław Malczewski. Os poloneses e seus descendentes no Brasil: esboço histórico e situação atual da colônia polonesa no Brasil. In: **Polonicus**: Revista de Reflexão Brasil - Polônia, 20 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.polonicus.com.br/site/historia.php>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 199-228.

SÊNeca. Cartas a Lucílio (Sobre Filosofia e Amizade). In: **Revista eletrônica Prometeus - Filosofia em Revista**. Universidade Federal de Sergipe, ano 4. n. 8, jul. – dez. 2011, p.117-125. Disponível em: <seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/download/780/673>. Acesso em: 30 mar. 2015.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: LP&M, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Titus Andronicus**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.

SIGNIFICADO DOS NOMES. **Significado de Segismundo**, s/d. Disponível em: <<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/segismundo.htm/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

SILVEIRA, Joel. **O Brasil na Segunda Guerra Mundial**. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com/historia/guerra/guerra04.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

TEIXEIRA, P.R. R. Forte São Marcelo. In: **Revista Da Cultura**, ano VII, nº 13, dez. 2007, p. 53-63. Disponível em: <http://www.funceb.org.br/images/revista/6_9h71.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

THE INTERNET SURNAME DATABASE. **Last Name**: Clausewitz. 1980. Disponível em: <<http://www.surnamedb.com/Surname/Clausewitz#ixzz3gm3BYry0>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

TRIGO, Luciano. **‘A arte existe porque a vida não basta’, diz Ferreira Gullar**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 02 mai. 2016.

TVE BAHIA. **Forte São Marcelo serve de cenário para uma peça**. Reportagem veiculada pela TVE Bahia. Salvador, 09 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8cN1pN0WNq8>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

WAGNER, Henrique. **Novas Diretrizes em tempos de paz**. Crítica publicada pela Expoart – arte em internet. Salvador, fev. 2011. Disponível em: <http://www.expoart.com.br/colunista/14/henrique_wagner_teatro.html>. Acesso em: 10 mar. 2015.

WELLINGTON JÚNIOR. Bosco Brasil e sua dramaturgia de tensão. **Blog da IV Mostra Capiba de Teatro**, 11 dez. 2010. Disponível em: <<http://mostracapibadetatro.blogspot.com/2010/12/por-wellington-junior-escrita-de-bosco.html>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

WERNECK, Alexandre; AMORIM, Cláudia. Por onde anda a nova dramaturgia? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 fev. 2003. Disponível em: <<http://artescenicass.blogspot.com.br/2003/01/por-onde-anda-nova-dramaturgia-projeto.html>>. Acesso em: 26 abr. 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Entrevistas:

ALVIM, Roberto. **Roberto Alvim**: Na outra margem do Rio. Entrevista postada pelo Núcleo de Roteiro e Dramaturgia da CAL, Rio de Janeiro, 7 maio 2012. <<http://www.roteirodramaturgia.blogspot.com.br/2012/05/roberto-alvim-na-outra-margem-do-rio.html>>. Acesso em: 26 abr. 2015

AMARANTE, José. **Entrevista com José Amarante**. Entrevista concedida via e-mail (ron_magalhaes@hotmail.com) a Ronaldo Magalhães, 05 mar. 2016.

BRASIL, Bosco. **As diretrizes do manipulador de afetos**. Entrevista concedida a Lionel Fischer, 19 fev. 2009. Disponível em: <www.lionel-fischer.blogspot.com.br/2009/02/as-diretrizes-do-manipulador-de-afetos.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.

BRASIL, Bosco. **O autor Bosco Brasil e o diretor Diego Molina celebram 10 anos de parceria**. Entrevista concedida à Diego Molina pela Globo.com, na seção Globo Teatro, Rio de Janeiro, 17 nov. 2015. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/11/o-autor-bosco-brasil-e-o-diretor-diego-molina-celebram-10-anos-de-parceria.html>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

GOLDMANN, Ariela. **Entrevista com Ariela Goldmann**. Entrevista concedida via e-mail (ron_magalhaes@hotmail.com) a Ronaldo Magalhães, 15 mar. 2016.

LIRA NETO. **Metro1**. Entrevista concedida a Mário Kertz no programa *Entre páginas* da rádio Metrôpole FM, 14 out. 2014. Disponível em: <<http://www.metro1.com.br/liraneto>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

NISKIER, Clarice. Clarice no Espelho. Entrevista de Clarice Niskier concedida à Gustavo Ranieri. In: **Revista da Cultura**. Ed. 88, nov. 2014, p.18-19.

RATTO, Gianni. **Entrevista**: Gianni Ratto. Publicada pelo SESC-São Paulo, 21 out. 2014. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/8341_ENTREVISTA+GIANNI+RATTO>. Acesso em: 21 mar. 2015.

Filmes e documentários:

O VELHO - História de Luís Carlos Prestes. Produção de Renato Bulcão e Tony Venturi, direção de Tony Ventury. Rio Filme: 1997. 65 min.

TEMPOS DE PAZ. Direção: Daniel Filho. Co-Produção: Globo Filmes, Lereby Produções e Downtown Filmes. Roteiro: Bosco Brasil. [S.L.], 2009. 1 DVD (80 min.), color.

FAHRENHEIT 911. Documentário. Direção: Michael Moore. 2h02min. 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rxiNYUFIiJ4>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

A ESSÊNCIA DA CENA. Documentário. Direção: Luiz Fernando Ramos. SESC TV, 6 ago. 2014. 52 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rdj-aYSvEck>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

Dramaturgias de Bosco Brasil:

BRASIL, Bosco. **A Hora Marcada.** São Paulo, s/ano.

_____. **Atos & omissões.** São Paulo, maio 1994.

_____. **Blitz.** São Paulo, jan/fev. 2002.

_____. **Budro.** São Paulo, ago/set. 1991.

_____. **Cem gramas de dentes.** Rio de Janeiro, maio/2005.

_____. **Cheiro de chuva.** São Paulo, 18 jul. 2000.

_____. **Corações encaixotados.** Rio de Janeiro: 21 out. 2006.

_____. **Esquina dos Otários.** Coleção Antônio Mercado: São Paulo, 1992a.

_____. *Longe da Vista Chinesa.* In: **Conexões 2009:** Nova dramaturgia para jovens. São Paulo: Célia Helena Teatro Escola, 2009. p. 1-47.

_____. **Novas Diretrizes em Tempos de Paz.** São Paulo: 2001.

_____. *O Acidente.* In: **Coleção teatro brasileiro**, volume 5. Belo Horizonte: Handam, 2002. p. 7-57.

_____. **O Dia do Redentor.** Rio de Janeiro/São Paulo: 2002/2003. 40p.

_____. **O Homem do Saco.** São Paulo, s/ano. 18p.

_____. **Os coveiros.** São Paulo, set. 1996. 80p.

_____. **Os escombros do príncipe.** São Paulo, 1987.

_____. **Qualquer um de nós.** São Paulo, 1995. 55p.

_____. **Quase sempre.** São Paulo, 20 ago. 1996. 62p.

_____. **Quatro contrapontos para 2 atores.** São Paulo: Biblioteca ECA-USP, s/edição, 1982.

_____. **Uma noite para o pescador.** Coleção Antônio Mercado: São Paulo, 1992b.

ANEXOS

Anexo A – Depoimentos

Para ampliarmos a nossa reflexão sobre o tema da Arte contra a barbárie resolvi perguntar a um grupo de artistas o seguinte:

Em sua opinião existe lugar para o teatro hoje? Diante de um mundo fragmentado, repleto de fronteiras e preconceitos, qual a função da arte? A arte tem poder contra a barbárie na qual vivemos atualmente? Diante do questionamento levantado alguns artistas expressaram suas opiniões a respeito.

“O teatro – juntamente com a dança – é a única forma de arte em que o artista e o público respiram juntos, no momento em que a obra está sendo realizada. Essa diferença faz com que a arte cênica seja fundamental para que o humano seja humano. Este "estar presente" é de uma potência que, até agora, nenhuma tecnologia conseguiu simular, substituir ou fazer desaparecer”. (Celso Junior – professor de teatro, ator e diretor. Salvador: 1º mar. 2015)

“Eu não sou e nunca serei adepta da opinião de que o mundo contemporâneo sufoca o teatro e o faz agonizar. Pelo contrário, enquanto houver o humano ou o humanizar-se haverá o teatro porque ele reside no próprio homem desde os primórdios. A arte está na hipótese, na *poiesis*, nos caminhos. Em resumo, quero dizer que o teatro e a arte não transformam, quem transforma é o próprio homem. Ele [o teatro] está no papel do filósofo, do tutor que nos dá a ferramenta, mas o que faremos com ela é outra coisa. Não acho também que a arte tenha que ser sempre questionadora e cutucar, para que o Homem faça seu papel de agente transformador de si mesmo e/ou do social. Ela até pode ser entretenimento, mas mesmo a brincadeira mais ingênua nos tira do papel inerte e muda o olhar paradigmático. Pode até mexer na zona de conforto ou pode ser o conforto de um caos instalado. Por isso vejo o teatro como ferramenta e não como conclusão”. (Vanêssa Cançado – atriz e produtora. Salvador: 1º mar. 2015)

“Sim, Ronaldo, a arte transforma e é necessária como uma barreira contra uma sociedade metida em si mesmo, com valores dirigidos ao lucro e ao bem-estar. A arte é

reflexiva e está muito bem representada no teatro, porque as pessoas interagem melhor, atores e públicos, uns provocando e outros despertando grandes emoções, trazendo ideias novas, valores importantes, humor sadio. A arte faz pensar numa sociedade muito pouco reflexiva muito ligada ao "kingcash" que está substituindo o velho deus bíblico, já velho e enferrujado. Que venha o teatro, sempre!" (Miriam de Sales – escritora. Salvador: 2 mar. 2015)

“O teatro é o lugar sagrado do humano”. (Dionísio Neto – dramaturgo e ator. São Paulo: 2 mar. 2015)

“Que mundo insano nós temos construído. Tudo, ainda que com a melhor das intenções, embalado pelos discursos mais edificantes, parece produzido para nos soterrar. Mas eis que dos escombros se ouve uma voz, se vê um movimento, e as coisas voltam a fazer sentido sob o sol. Nunca a arte se fez tão necessária para dar um testemunho de que ainda estamos vivos”. (Samir Yazbek – professor de teatro e dramaturgo. São Paulo: 2 mar. 2015)

“Acho que o teatro sempre poderá confrontar a barbárie e de várias formas. Para isso, como diz a Ariane Mnouchkine, é preciso ser honesto consigo mesmo o tempo todo e não desistir porque não é tarefa fácil. Na minha opinião, é preciso muita teimosia e paixão para tocar o Outro pelo teatro. Estamos cada vez mais oprimidos pela falta de políticas públicas, pela inviabilidade de produzir, pela falta de acesso à cultura que a maioria dos espectadores têm, e por uma país que ainda não entendeu sua própria Cultura como um bem. O mundo está complicado, mas na realidade sempre esteve, só que de outras formas. E talvez, para esse mundo novo (o de agora) o teatro tenha que morrer para renascer (Gianni Ratto me dizia isso há 15 anos atrás). Mas se o teatro puder tocar, mesmo que poucas pessoas, ele já estará fazendo sua função: a do exercício da alteridade, o de se colocar no lugar do Outro para compreendê-lo e para compreender-se. O Outro somos nós e nós nos encontramos no Outro, já dizia também o querido Sotygui Koyaté. É o que eu penso. Nosso ofício é muito antigo para nos deixarmos abater e a arte tem sim, tremendo poder sobre a barbárie. A questão é "como" nesses novos tempos”. (Ariela Goldmann – atriz e diretora. São Paulo: 15 mar. 2016)

Anexo B – Dramaturgia de *Novas diretrizes em tempos de paz*¹⁸²

NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ

Uma fábula de Bosco Brasil

Personagens:

Clausewitz, por volta de 40 anos, ator.

Segismundo, por volta de 40 anos, interrogador.

Cenário: sala na Imigração do Porto do Rio de Janeiro.

Época: década de 40, séc. XX.

CENA 1: *Estamos esperando novas diretrizes para tempos de paz.*

(A) *Segismundo está limpando as unhas nervosamente. Clausewitz abre a porta com cuidado. Segismundo sinaliza para que ele entre. Clausewitz entra e fecha a porta atrás de si. De fora, chega o apito rouco e insistente de um cargueiro que se prepara para zarpar.*

¹SEGISMUNDO - Por que isso sempre acontece comigo?... (PARA CLAUSEWITZ) Eu tenho que ir para casa depressa. Entende? Ordens. De lá de cima. (PARA SI) Justo hoje esse sujeito me aparece?

(B) *Clausewitz reage à palavra “sujeito”.*

²SEGISMUNDO - Onde está o seu passaporte?... Eu deixei aqui, em algum lugar. Pode sentar. (SINALIZA E FALA COM TODAS AS LETRAS) Sentar. Pode. Na cadeira. (TEMPO) Só quero ver como é que eu vou me entender com esse sujeito...

³CLAUSEWITZ - (MURMURA) Sujeito... Predicado... Objeto... (TEMPO) Objetos.

⁴SEGISMUNDO - Você fala português?

(C) *Clausewitz faz um gesto evasivo com a cabeça.*

⁵SEGISMUNDO - Sei. Um pouco. Melhor... Deixa eu ver: a gente vai ter que preencher isto aqui. (COLOCA UM PAPEL NA MÁQUINA DE ESCREVER) Por que mudaram a fórmula

¹⁸² Para facilitar a análise, o texto foi dividido em cenas que foram intituladas, as réplicas enumeradas e as rubricas identificadas.

do depoimento outra vez?... Esse pessoal não sabe o que quer. (DATILOGRAFANDO)
Distrito Federal... (PARA SI) Que dia é hoje?

6CLAUSEWITZ - Dezoito de abril de 1945.

7SEGISMUNDO - O senhor fala bem português, então?

(D) Clausewitz faz mais um gesto evasivo com a cabeça.

8SEGISMUNDO - Vamos ver se acabamos logo com isto...

9CLAUSEWITZ - Sua esposa?

10SEGISMUNDO - Minha irmã. Vamos ver... Data de hoje, nome do depoente...

11CLAUSEWITZ - Seu nome?

12SEGISMUNDO - Como?

13CLAUSEWITZ - Seu nome.

14SEGISMUNDO - Segismundo.

15CLAUSEWITZ – Segismundo?

16SEGISMUNDO – Meus pais morreram eu ainda era de colo. Nunca vou saber porque ganhei esse nome.

17CLAUSEWITZ – Segismundo. (TEMPO) Sabe, esse nome... Não. O senhor não vai se interessar. Eu também não me interesso por isso.

18SEGISMUNDO - (TEMPO) O senhor fala mesmo, o português.

19CLAUSEWITZ - Eu falo.

20SEGISMUNDO - Já estive no Brasil antes?

21CLAUSEWITZ - Nunca antes.

22SEGISMUNDO- Sei. E o senhor aprendeu como, o português?

23CLAUSEWITZ - Estudei sozinho. Depois de tudo que eu passei... tudo que eu passei na Guerra... estudar uma língua tão estranha foi bom para mim, me fez esquecer... Eu sou grato ao “x”. Gastei muito tempo estudando os valores do “x” no português. Como é que vocês usam de tantas maneiras uma letrinha à toa?! Estudando o “x” eu às vezes quase esquecia da Guerra... Quase esquecia da maldade. (TEMPO) Claro, um funcionário do consulado do seu país em Manchester me emprestou alguns livros. Ele também repetiu “não” muitas vezes. Agora eu falo: “não”.

24SEGISMUNDO - Era a obrigação dele.

25CLAUSEWITZ - Repetir o “não”?

26SEGISMUNDO - Não se pode dar visto de entrada ao primeiro que aparece.

27CLAUSEWITZ - Ah... Estava falando da pronúncia. “Não”. É difícil dizer: “não”. Essas “nasais” da sua língua...

28SEGISMUNDO - Nazistas, o senhor disse?

29CLAUSEWITZ - Por favor! Nasais! Nasais... Não. Mão. Verão.

30SEGISMUNDO - Então. O senhor aprendeu com esse funcionário do consulado.

31CLAUSEWITZ - Eu já tinha estudado um pouco no seminário. Por causa do meu professor de Latim. O Professor Cracowiack... (TEMPO) *Docta ignorantia*. O senhor já ouviu isso, não?

32SEGISMUNDO - Não. O que é?

33CLAUSEWITZ - Latim.

34SEGISMUNDO - Não estudei latim.

35CLAUSEWITZ - O senhor nunca foi à missa?

36SEGISMUNDO - Não.

37CLAUSEWITZ - (TEMPO) O senhor sabe: meu país é um país de católicos como o seu país.

38SEGISMUNDO - Fui criado num orfanato luterano.

39CLAUSEWITZ - (TEMPO) Desculpai-me.

40SEGISMUNDO - (TEMPO) Então o senhor aprendeu português no seminário...

41CLAUSEWITZ - Não. Latim... Com o professor Cracowiack, como eu disse. (TEMPO) Interessante. Nunca soube como o professor Cracowiack foi acabar dando aula no seminário. (TEMPO) O professor Cracowiack amava as línguas neolatinas. (TEMPO) Professor Cracowiack falava dezessete línguas! (TEMPO) Ele tinha o exemplar de uma revista com poesia brasileira moderna. (SE ANIMA) O senhor já ouviu falar do senhor Carlos Drummond de Andrade?

42SEGISMUNDO - É o sujeito forte do ministro da Educação e da Saúde. Eu sei que escreve num jornal. Parece que é escritor. E o senhor, é escritor?

43CLAUSEWITZ - Não, sou agricultor.

44SEGISMUNDO - E aprendeu sozinho o português... Não é todo dia que chega um estrangeiro aqui, falando português.

45CLAUSETWITZ - É bom estar no Brasil.

46SEGISMUNDO - Deve ser. (TEMPO) Escute, o senhor chegou num dia um pouco agitado. Precisamos resolver esta confusão logo. O senhor sabe que pela lei ainda estamos em guerra. Eu sei, eu sei... Na Europa a coisa parou. Logo vem o armistício. Mas para nós, aqui na Imigração, tudo continua o mesmo. Estamos esperando novas diretrizes para tempos de paz. Enquanto não chegam: continua o mesmo. Se quer ficar no país, como estrangeiro, o senhor precisa de um salvo-conduto. O senhor quer ficar no país, não é?

47CLAUSETWITZ - Eu quero.

48SEGISMUNDO - Sei. Então nós temos que esclarecer algumas dúvidas a seu respeito. Se isso não for possível, o senhor será obrigado a voltar ao cargueiro, e seguir viagem.

49CLAUSETWITZ - Eu tenho visto.

50SEGISMUNDO - Visto para entrar no país. Expedido pelo consulado brasileiro em Manchester. É esta folhinha, estou certo? Agora... Está vendo o seu passaporte? Algum carimbo nesta folha? Então. Quem bate esse carimbo sou eu. O senhor ainda não entrou no Brasil. O senhor não entrou em país algum. O senhor entrou na minha sala. Eu digo se o senhor fica ou segue viagem.

51CLAUSETWITZ - O cargueiro vai para as Ilhas Falklands... E que eu vou fazer lá?

52SEGISMUNDO - E o que o senhor veio fazer aqui?

53CLAUSETWITZ - Aqui? No Brasil? Trabalhar.

54SEGISMUNDO - No seu passaporte diz que o senhor é agricultor.

55CLAUSETWITZ - O seu país precisa de braços para a lavoura...

56SEGISMUNDO - O meu país precisa de muita coisa. Posso ver suas mãos?

57CLAUSETWITZ - Não entendi.

58SEGISMUNDO - (GESTICULA) Eu quero ver suas mãos.

59CLAUSETWITZ - O senhor quer ver minhas mãos...

60SEGISMUNDO - Isso mesmo. Agora. Suas mãos.

(E) *Claweswitz mostra as mãos.*

61SEGISMUNDO - A palma da mão, por favor.

(F) *Tempo. Claweswitz vira a palma das suas mãos para cima.*

62SEGISMUNDO - O senhor nunca pegou numa enxada na sua vida. Sabe, senhor...

63CLAUSEWITZ - Clausewitz.

64SEGISMUNDO - Então. Foi o que mais me chamou a atenção. Mais do que todo resto. Um agricultor. Eu fiquei pensando o que um agricultor faz na Europa, nestes dias. O senhor fazia o quê, lá?

65CLAUSEWITZ - Nada.

66SEGISMUNDO - Sei. E aqui, o senhor quer fazer o quê?

67CLAUSEWITZ - O Brasil precisa de braços para a agricultura.

68SEGISMUNDO - O Brasil sempre precisa de alguma coisa. Uma hora, precisa plantar; outra hora precisa temperar o aço; outra hora o Brasil precisa de nós. Outra hora não precisa mais de nós... (TEMPO) O senhor não trouxe nenhuma bagagem?

69CLAUSEWITZ - O que eu sou é tudo que eu tenho.

70SEGISMUNDO - Não tem bagagem, então.

71CLAUSEWITZ - Eu fui deixando os meus objetos pelo caminho, da Po...Polsh...

72SEGISMUNDO - (AJUDA) Polônia.

73CLAUSEWITZ - (ASSENTE) Da Polônia até o Brasil. (SE ESFORÇA) Até aqui...

74SEGISMUNDO - O senhor embarcou em Manchester, não foi isso? Não embarcou com nada?

75CLAUSEWITZ - Não.

76SEGISMUNDO - Isso é muito estranho. Quase todos que têm desembarcado aqui, nos últimos tempos, vêm trazendo móveis, tapetes, pianos... Alguns até trazem carros.

77CLAUSEWITZ - Eu sei. Essas pessoas vão vender esses objetos para pagar por uma vida nova. Me falaram em construir fábricas, em comprar fazendas. E depois vão comprar outros objetos outra vez. Outros tapetes, outros pianos. Objetos. Parece que estão se preparando para fugir de novo. E quando isso acontecer vão precisar de objetos para vender.

78SEGISMUNDO - Mas o senhor não trouxe nada.

79CLAUSEWITZ - Meus braços.

80SEGISMUNDO - Sei. O Brasil precisa de braços para a lavoura.

(G) *O cargueiro apita.*

CENA 2: As contradições do depoimento.

81SEGISMUNDO - O seu navio já está para partir.

82CLAUSEWITZ - Eu não vou ficar?

83SEGISMUNDO - Não posso me arriscar. Há muitas contradições no seu depoimento.

84CLAUSEWITZ - O senhor fala: contradições. Onde estão as contradições?

85SEGISMUNDO - Em todo lugar. O senhor diz que é agricultor, mas não tem um calo na mão. Nunca veio ao Brasil, mas fala português muito bem.

86CLAUSEWITZ - O senhor acha que eu sou um espião?

87SEGISMUNDO - Não. Acho que é um nazista tentando entrar no Brasil.

88CLAUSEWITZ - Nazista?! Eu?!

89SEGISMUNDO - Por favor... Não tenho nada contra o senhor. Mas agora nós vencemos uma guerra contra o nazi-fascismo. É o que estão falando. O senhor não imagina a confusão que foram estes últimos anos... Uma hora diziam para barrar os judeus, outra hora para barrar os alemães. Enquanto não chegam as novas diretrizes para tempos de paz, tenho que resolver tudo por mim mesmo.

90CLAUSEWITZ - Confusão! Confusão... (RESPIRA) Há uma confusão. Eu não sou nazista. Eu sou... da Polônia!

91SEGISMUNDO – Uma passageira do navio disse que conhecia o senhor. É pena que ele não falava tão bem o português. Não deu para entender muito bem. Parece que viu o senhor fazendo... fazendo umas maldades... Não sei bem se é essa a palavra.

92CLAUSEWITZ - Maldades?

93SEGISMUNDO - O senhor andou cortando a língua de uma moça.

94CLAUSEWITZ - (TEMPO) Ah... Quem disse isso foi uma senhora ruiva, com um cicatriz aqui?

95SEGISMUNDO - Conhece?

96CLAUSEWITZ - Na viagem, eu conheci. Ela me conhecia. Do palco! Do palco... No Teatro! Está claro? (PAUSA) Eu era ator.

97SEGISMUNDO - O senhor não disse que era agricultor?

98CLAUSEWITZ - Eu era ator. Agora sou agricultor.

99SEGISMUNDO - (TEMPO) Desde quando o senhor é agricultor?

100CLAUSEWITZ - Faz uns... uns quinze meses. Quando eu desisti de se ator, tinha que escolher uma profissão. Agora sou agricultor.

101SEGISMUNDO - Mas nunca plantou nada...

102CLAUSEWITZ - A Europa estava na guerra. O Brasil precisa de braços para a agricultura.

103SEGISMUNDO - O senhor é ator? Ou é agricultor?

104CLAUSEWITZ – Eu decidi ser agricultor. Eu não quero mais saber do Teatro. O senhor acha que tem lugar para o Teatro no mundo, depois desta Guerra?

105SEGISMUNDO - Eu nunca fui ao Teatro. Ouvi pelo rádio, uma vez. Uma história de uma mulher que assina umas promissórias. Depois vai embora de casa. Não entendi muito bem. Não tinha a ver com a minha vida.

106CLAUSEWITZ - É o que eu estava dizendo. O mundo que eu vi... O Teatro nunca vai falar do mundo que eu vi. O senhor não imagina o que é uma guerra dentro da sua própria casa.

107SEGISMUNDO - (IMPACIENTE) É. Todos vocês dizem isso.

108CLAUSEWITZ - “Vocês”? Quem?

109SEGISMUNDO - Os estrangeiros.

110CLAUSEWITZ - Mas eu vi coisas que o senhor nem pode imaginar!

111SEGISMUNDO - (IMPACIENTE) Escute. Se o senhor tivesse alguma bagagem, alguma coisa para dar ao rapazes aí da alfândega... Um presente. Assim era muito mais fácil. Mas o senhor não tem nada.

112CLAUSEWITZ - Tenho as minhas lembranças.

113SEGISMUNDO - Isso não vai ajudar o senhor. Para mim não quer dizer nada a sua guerra. Todos vocês querem me fazer chorar.

114CLAUSEWITZ - “Vocês”? Os estrangeiros? Os estrangeiros querem fazer o senhor chorar?

115SEGISMUNDO - Perda de tempo. O que vocês podem me contar que me cause alguma emoção diferente? É como o Teatro que eu ouvi no rádio...

116CLAUSEWITZ - O teatro não pode tocar o senhor. Estou de acordo. Não, depois desta guerra. Mas as lembranças... Eu vivi estas lembranças. Foi... foi um tempo difícil.

117SEGISMUNDO - O Brasil mandou tropas. Fizeram tanto escarcéu nas ruas que o Presidente mandou. Estamos com as contas em dia.

118CLAUSEWITZ - É diferente. Não estou falando da guerra dos soldados. Estou falando da Guerra que entrou na minha casa! (TEMPO) O senhor não tem ideia do que uma pessoa pode fazer com outra pessoa.

119SEGISMUNDO - Está bem: vocês mataram, vocês violaram as suas virgens, vocês comeram carne dos mortos. Eu sei. Todos você me contam a mesma coisa! Eu, eu digo: e daí? Isso foi lá na Europa. Por que isso deveria me dizer respeito?

120CLAUSEWITZ - Porque o senhor também é uma pessoa. É um sujeito!

(H) O navio apita mais uma vez. Pausa. Segismundo pega um salvo-conduto e o assina.

CENA 3: O Trato.

121SEGISMUNDO - Está bem. Ainda temos uns dez minutos antes do seu navio zarpar. Eu já estou atrasado, mesmo. (PARA SI) Tanto faz se eu encontrar um daqueles na rua... (TEMPO) Vamos fazer um trato. O senhor tem esses dez minutos para me fazer chorar.

122CLAUSEWITZ - Fazer o senhor chorar?

123SEGISMUNDO - Isso. Me conte suas histórias da Guerra. Se eu não chorar no próximos dez minutos por causa das suas lembranças, o senhor embarca no navio. Se eu chorar... Está vendo este salvo-conduto? É seu.

124CLAUSEWITZ - Isto está no regulamento?

125SEGISMUNDO - Para o senhor, agora, eu sou o regulamento.

126CLAUSEWITZ - (TEMPO) O senhor chora, eu fico no Brasil?

127SEGISMUNDO - Fica.

(I) O navio apita outra vez.

128SEGISMUNDO - Está se preparando para zarpar. (TEMPO) Se quiser desistir... Pode embarcar agora.

129CLAUSEWITZ - Eu vou contar. Eu vou contar...

(J) Segismundo volta a limpar as unhas, calmamente. Clausewitz parece estar procurando as palavras.

130SEGISMUNDO - Esta papelada... Nunca vi juntar tanta poeira.

131CLAUSEWITZ - Por favor, eu preciso pensar.

132SEGISMUNDO - Pensar no quê? É só contar o que o senhor viveu.

133CLAUSEWITZ - Eu não sei as palavras... Não sei como colocar em... palavras... É difícil contar essa coisa em português.

134SEGISMUNDO - Eu só falo português.

135CLAUSEWITZ - É difícil!

136SEGISMUNDO - O senhor também fala português.

137CLAUSEWITZ - Não é a mesma coisa!

138SEGISMUNDO - Eu estou esperando...

139CLAUSEWITZ - Está bem! Está bem. Eu vou tentar.

(K) Tempo.

140CLAUSEWITZ - (SÔFREGO) Perto da minha cidade... Perto da minha cidade. Tinha um... cheiro de carne... de carne humana no fogo... Não! Eu não vou conseguir contar isso. Não, em português.

(L) O navio apita mais uma vez.

141SEGISMUNDO - Quer desistir?

142CLAUSEWITZ - Outra lembrança. (TEMPO) Prenderam o professor Cracowiack... Os alemães prenderam.

143SEGISMUNDO - (SE INTERESSA) O professor de Latim?

144CLAUSEWITZ - O professor de Latim.

145SEGISMUNDO - Levaram para um interrogatório, o professor?

146CLAUSEWITZ - Levaram. Sim. Eu estava lá... na mesma sala...

147SEGISMUNDO - E aí?

148CLAUSEWITZ - Prenderam o professor numa cadeira... numa cadeira como esta. (TEMPO) Aí começaram a bater... bater em professor... no professor... com... com uma...

149SEGISMUNDO - Uma, o quê?

150CLAUSEWITZ - Eu não sei. Eu não tenho as palavras.

151SEGISMUNDO - Eu vou emprestar algumas ao senhor. Antes de me mandarem para este posto, eu fazia uns serviços para a Polícia Política...

152CLAUSEWITZ - O senhor?

153SEGISMUNDO - Quem me arrumou o emprego foi um padrinho. Ele era um dos chefes lá dentro. Me trouxe do Rio Grande porque confiava só em mim. Sabia que eu dava conta do recado.

154CLAUSEWITZ - (CONFUSO) Não entendi.

155SEGISMUNDO - Alguém tinha de fazer o serviço.

156CLAUSEWITZ - Que serviço?

157SEGISMUNDO - Fazer aquele pessoal falar. Às vezes não queriam nem que aquele pessoal falasse. Era só dar um susto. Sabe, eu sempre gostei de dar um bom susto. (TEMPO) É... Enquanto precisaram de mim eu fiz muita coisa para eles. (SEM QUALQUER EMOÇÃO) Cansei de ver o sujeito chegar de cinquenta dias sem ver o sol, mijando na mesma bacia esse tempo todo, e ainda ter de ficar mais vinte horas de joelhos. Os meus rapazes raspavam os pelos do corpo do sujeito, davam uns beliscões e se divertiam atirando uma lata no topo da cabeça dele. Quando caía de cara no chão, aí sim, aí era hora de começar. Eu puxava o sujeito pelos cabelos e não deixava ele dormir. Queimava o corpo inteiro do sujeito com ponta de cigarro, até no saco. Depois jogava óleo de rícino em cima. Batia com o cassetete até não enxergar mais o rosto do detido. Enfiava pimenta no cu dele com um clister deste tamanho. E o sujeito ainda tinha que limpar toda a bosta do chão. Ou eu batia mais com o cassetete. Para os mais difíceis eu tinha um expediente: enfiava no canal do pênis um arame. Depois eu esquentava a ponta que ficava para fora com um maçarico. O sujeito parecia um leitão na hora da matança. Quando acordava pedia para assinar o depoimento. (TEMPO) No Brasil tudo tem que terminar num depoimento assinado. Com este aqui.

158CLAUSEWITZ - Eu estou... estou espantado.

159SEGISMUNDO - Espantado? Mas o senhor veio da guerra!

160CLAUSEWITZ - Não. Eu estou espantado porque nunca imaginei que essas coisas pudessem ser ditas no seu idioma. Para mim o português era um latim falado por bebês, velhinhos... pessoas que não tivessem dentes! Se essa gente tivesse dentes, como poderiam ter perdido tantas consoantes?

161SEGISMUNDO - Também arrancávamos os dentes do sujeito, é claro.

162CLAUSEWITZ - (TEMPO) Eu que achava que o português era uma língua falada pôr gente com dotes de análise e síntese.

(M) O navio apita mais uma vez. Tempo.

CENA 4: O senhor tem as suas lembranças. Eu tenho as minhas.

163CLAUSEWITZ - O que o sujeito fez para o senhor?

164SEGISMUNDO - Que sujeito? Ah, aquele sujeito... Nada. Eu fazia tudo o que me mandavam fazer. Foi assim desde o tempo do orfanato. Eu era forte para a idade. Para o coral eu não servia, mas para quebrar o pescoço das galinhas eu servia. Pelo menos me deixaram ficar junto com a minha irmã... Eu sempre fiz tudo o que me mandaram fazer.

165CLAUSEWITZ - (IRRITADO) Por que vocês fazem tudo que mandam?

166SEGISMUNDO - “Vocês”?...

167CLAUSEWITZ - Homens como o senhor. Homens como o senhor me fizeram odiar o idioma alemão. Eu amava Goethe! Agora não posso mais ouvir uma linha do Fausto.

168SEGISMUNDO - Quem? Do que o senhor está falando?

169CLAUSEWITZ - De teatro!

170SEGISMUNDO - Eu tinha entendido que o senhor agora era um agricultor.

171CLAUSEWITZ - Eu sou um agricultor! Mas eu sou um agricultor no Brasil. Eu tenho que falar a língua que se fala aqui! E o senhor está me fazendo odiar o Português!

(N) O navio apita. Segismundo olha o relógio.

172SEGISMUNDO - No Brasil nós falamos português...

173CLAUSEWITZ - (TEMPO) Meu professor de latim dizia que o Português era uma língua falada por passarinhos... Tão doce, tão alegre...

174SEGISMUNDO - (TEMPO) O senhor nunca recebeu uma ordem em Português. Por isso teve essa ideia. Quando o meu padrinho me dá uma ordem, eu obedeco. (TEMPO) O senhor tem suas lembranças. Eu tenho as minhas. Sabe qual foi o primeiro serviço que eu fiz para o meu padrinho? Desenterrei um defunto de um mês e deixei na porta da viúva.

175CLAUSEWITZ - (ESTREMECE) Titus!

176SEGISMUNDO - O quê?!

177CLAUSEWITZ - Titus Andrônicus. Não conhece?

178SEGISMUNDO - Você e o seu teatro outra vez...

179CLAUSEWITZ - Mas esse era o monólogo de Aarão! A passageira... A senhora ruiva... Ela me viu no papel de Aarão! Toda a noite eu sugeria que arrancassem a língua e cortassem as mãos de uma jovem profanada; eu falava de mortes, estupros, massacres... Atos cometidos nas sombras da noite...

180SEGISMUNDO - A viúva era uma estancieira que estava criando problemas para o meu padrinho. Já tinham mandando matar o marido dela, mas a viúva continuava. Meu padrinho me disse para dar um susto na viúva. Isso aconteceu!

(O) Silêncio.

181CLAUSEWITZ - 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. (TEMPO) A vida... (TEMPO) 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. (TEMPO) 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.

(P) O navio apita. Segismundo olha o relógio.

CENA 5: Sou pior que o senhor: o jogo de culpa.

182SEGISMUNDO - Estão atrasados.

183CLAUSEWITZ - (TEMPO) Eu achava que eu não podia falar das minhas lembranças para o senhor. Mas agora eu acho que não adianta.

184SEGISMUNDO - Está em jogo o seu salvo-conduto. Sua vida nova no Brasil. Desistiu?

185CLAUSEWITZ - 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.

186SEGISMUNDO - Desistiu do Brasil, então?

187CLAUSEWITZ - Não imaginava que no Brasil as pessoas também obedeciam ordens.

188SEGISMUNDO - É, os brasileiros obedecem ordens.

189CLAUSEWITZ - Eu só queria entender por que vocês obedecem ordens!

190SEGISMUNDO - “Vocês”? Os brasileiros?

191CLAUSEWITZ - Vocês!

192SEGISMUNDO - “Vocês”... Os homens como eu... O senhor não obedece ordens, não é? O senhor acha que é melhor do que eu.

193CLAUSEWITZ - Não. Eu sei que eu sou pior que o senhor. Eu escapei. Eu estou vivo. E todos estão mortos: meus amigos, meus pais, meu país... minha mulher... Se eu estou vivo é porque eu errei. É porque eu era pior que eles. Eu sou pior que o senhor, tenho certeza.

194SEGISMUNDO - (TEMPO) Deve ser difícil pensar que nós somos iguais. O senhor pode aceitar que é pior do que eu. Mas não pode aceitar que nós somos iguais.

195CLAUSEWITZ - Eu cometi um crime monstruoso. Eu estive presente. E não fiz nada. Eu sobrevivi.

196SEGISMUNDO - (PAUSA) Eu também. Por isso meu padrinho me afastou para este posto. Ele diz que é preciso esperar um pouco as coisas se acalmarem. Logo vem o armistício. Logo vêm as novas diretrizes para tempos de paz. (TEMPO) Eu sei que ninguém quer saber de mim. Eu fiz o que eles mandaram e eles querem esquecer que mandaram fazer o que eu fiz.

197CLAUSEWITZ - E o senhor cumpriu ordens...

198SEGISMUNDO - Sem pestanejar. Sem nem cobrir o rosto. (TEMPO) Só uma vez eu cobri o rosto. É, uma vez eu cobri o rosto com uma máscara... (TEMPO) Minha irmã. Aí na foto ... É a minha família, sabe? Um dia eu viajava com ela para o Rio Grande, quando um caminhão cortou a minha frente. Quando eu acordei já estava no hospital. Bem. Não aconteceu nada comigo, o carro escapou de lado com a freada e foi colhido pelo caminhão que vinha na outra direção. O lado do passageiro. O lado onde estava sentada minha irmã. Ela ficou entre a vida e a morte. Se não fosse um médico... Um cirurgião... Um rapaz, um rapaz simpático... Fez de tudo para salvar minha irmã e conseguiu. Uns anos depois me mandaram quebrar os ossos da mão de um cirurgião que estava preso conosco. (TEMPO) E era ele. O médico que salvou minha irmã.

199CLAUSEWITZ- O senhor obedeceu?

200SEGISMUNDO - Eu disse: foi a única vez em que usei uma máscara. (TEMPO) Quebrei osso por osso das mãos do médico que salvou a vida da minha irmã.

201CLAUSEWITZ - Por que você fez uma coisa dessas?

202SEGISMUNDO - Porque eu sou pior que o senhor.

(Q) Silêncio.

203SEGISMUNDO - Foi a única vez que eu escondi o rosto. Bobagem, porque eu acho que o médico... não sei como... o médico me reconheceu... alguma coisa nos meus olhos... Não sei o que pode ter sido. Eu estava cumprindo ordens.

(R) Silêncio.

204SEGISMUNDO - Hoje soltaram todos os presos políticos do Rio. Uma porção deles passou pelas minhas mãos. Meu padrinho não me ligava fazia meses. E ligou hoje. Disse para eu voltar mais cedo para casa, para tirar uns dias de férias. Alguém pode querer acertar as contas comigo... Eu perguntei se era uma ordem. E ele respondeu que eu podia tomar o que disse como eu bem entender. Ele nunca tinha me dado uma ordem na vida, foi a última coisa que falou antes de desligar o telefone.

(S) Tempo longo.

205SEGISMUNDO - De uns tempos para cá eu não posso olhar para minha irmã que eu vejo nos olhos dela os olhos daquele médico. Que raiva que eu tenho dele, senhor Clausewitz... Que raiva...

(T) O navio apita várias vezes. Segismundo se volta para a máquina de escrever e começa a bater o depoimento de Clausewitz. Tempo.

CENA 6: A conquista do salvo-conduto.

206CLAUSEWITZ - Ainda vale o nosso acerto?

207SEGISMUNDO - O seu navio já vai zarpar.

208CLAUSEWITZ - Mas eu ainda não contei como morreu o professor Cracowiack.

209SEGISMUNDO - Os nazistas bateram nele até a morte, na sua frente.

210CLAUSEWITZ - Ele morreu na minha frente, sim. Mas os nazistas não bateram no professor. O oficial encarregado tinha trabalhado todo o dia. Estava cansado. Sabia que nenhum daqueles homens torturados tinha alguma coisa para falar. E sabia que nenhum deles podia resistir. Para simplificar tudo, resolveu dar um tiro no professor Cracowiack e acabar com ele de uma vez. Como o oficial tinha batido muito nos outros prisioneiros, sua mão estava trêmula e ele acabou acertando o professor Cracowiack num lugar que não o matou imediatamente. Acho que o oficial estava mesmo muito cansado porque nem deu outro tiro. Mandou jogar a mim e ao professor em uma cela. O professor Cracowiack sangrou por quinze horas. Eu fiquei do lado dele até a morte. Pude observar seus olhos ficarem de louça, senti o calor e a umidade do seu último bafo. Morreu com uma certa calma, depois de uma noite falando quase sem parar. Repetiu a primeira aula que ouvi dele; citou a Eneida; corrigiu meu latim. Eu vi aquele homem morrer na minha frente aos poucos. Eu estava presente. Ele falava dezessete línguas e o último som que emitiu não foi nem uma palavra. Parecia mais um móvel sendo arrastado na madrugada. (TEMPO) Seria bonito se o professor Cracowiack tivesse morrido dizendo *Docta Ignorantia...*

(U) *Tempo.*

211SEGISMUNDO - E aí?..

(V) *Tempo.*

212CLAUSEWITZ - (PAUSA) Um pouco antes de morrer o professor Cracowiack começou a falar sem tomar fôlego por um longo período. De repente, virou o rosto par ao céu começou a dizer umas palavras sem sentido... Se eu me lembro bem... (FEBRIL - TENTANDO SE LEMBRAR E TRADUZINDO AO MESMO TEMPO): “Ai, pobre de mim! Ai, infeliz! Aqui estou para entender, ó Deus, já que me tratas assim, que crime cometi contra vós nascendo? Mas se nasci já compreendo que crime cometi... Aí está motivo suficiente para vossa justiça e rigor, porque o crime maior do homem é ter nascido”

(W) *Segismundo estremece. E passa a prestar atenção ao que diz Clausewitz...*

213CLAUSEWITZ - (TOMA CORAGEM) “Só queria saber, para apurar meus cuidados - além do crime de nascer - que outros crimes cometi para me castigares ainda mais? Não nasceram também todos os outros? Pois se os outros nasceram, que privilégios tiveram que jamais gozei? Nasce a ave, e, embelezada por seus ricos enfeites, não passa de flor de plumas, ramalhete alado, quando, cortando veloz os salões aéreos, recusa piedade ao ninho que abandona em paz. E eu, tendo maior alma, tenho menos liberdade? Nasce a fera, e, com a pele respingada de belas manchas, lembrando as estrelas - graças ao douto pincel - logo, atrevida e

feroz, a necessidade humana lhe ensina a crueldade, monstro de seu labirinto. E eu, com melhor instinto, tenho menos liberdade? Nasce o peixe, que nem respira, aborto de ovas e lodo, e, feito um barco de escamas sobre as ondas, seu espelho, gira por toda parte, exibindo a imensa habilidade que lhe dá o coração frio; e eu, com mais escolha, tenho menos liberdade? Nasce o regato, serpente prateada, que dentre flores surge de repente e de repente entre flores se esconde, onde, músico, celebra a piedade das flores que lhe dão a majestade do campo aberto à sua fuga. E tendo eu mais vida, tenho menos liberdade? Assim chegando a esta paixão, um vulcão, qual o Etna, quisera arrancar do peito pedaços do coração. Que lei, justiça ou razão pôde recusar aos homens privilégio tão suave, exceção tão única, que Deus deu a um cristal, a um peixe, a uma fera e a uma ave?”

(X) Silêncio. Segismundo está chorando. E deixa cair uma lágrima sobre o salvo-conduto.

214SEGISMUNDO - Merda. Borrei seu salvo conduto.

215CLAUSETWITZ - (TEMPO) O “meu” salvo-conduto?

216SEGISMUNDO - O pior é que eu não entendi nada o que o sujeito disse... (ENTREGA O SALVO-CONDUTO) Tome. Eu cumpro minhas promessas. E pode esquecer este depoimento... Hoje, no Brasil, ninguém vai assinar depoimento algum! Agora pode ir.

217CLAUSETWITZ - (TEMPO) O senhor não vai me levar de volta ao navio?

218SEGISMUNDO - O Brasil precisa de braços para a lavoura. Pode ir, eu já disse.

(Y) O navio apita várias vezes.

219CLAUSETWITZ - O cargueiro vai embora.

CENA 7: Nem tudo é verdade.

(Z) O apito do navio vai ficando distante.

220CLAUSETWITZ - Eu preciso contar uma coisa...

221SEGISMUNDO - Chega das suas lembranças, senhor Clausewitz.

222CLAUSETWITZ - É sobre o que eu acabei de contar.

223SEGISMUNDO - Fale logo, senhor Clausewitz.

224CLAUSETWITZ - (TEMPO) Nem tudo é verdade...

225SEGISMUNDO - (TEMPO) Como é?

226CLAUSETWITZ - Eu vi o professor Cracowiack morrer. Mas ele não disse nada disso que eu disse que ele disse. O professor Cracowiack passou as últimas horas da sua vida me explicando como se prepara um mingau que só fazem no vale onde nasceu.

227SEGISMUNDO - (TEMPO) E o que era todo aquele monte de palavras?

228CLAUSEWITZ - teatro.

229SEGISMUNDO - teatro?

230CLAUSEWITZ - Um monólogo de uma peça de um autor espanhol. Eu recitei esse monólogo todas as noites durante um ano...

231SEGISMUNDO – Isso não está certo. Eu disse que o senhor tinha que me fazer chorar com as suas lembranças.

232CLAUSEWITZ - Eu forcei a minha memória e só lembrei de trechos de peças nas quais eu atuei. Eu me lembro dos alemães cruzando a fronteira do meu país. Mas me lembro também da primeira vez em que li um autor espanhol.

233SEGISMUNDO - Isto não está certo, senhor Clausewitz! Eu não devia deixar o senhor sair desta sala.

234CLAUSEWITZ - Mas eu ganhei a aposta. O senhor chorou. Olhe aqui o salvo-conduto manchado com as suas lágrimas.

235SEGISMUNDO - Foi o seu teatro que me fez chorar! Foi a merda do seu teatro que me fez chorar!

236CLAUSEWITZ - (PENSA) É... Foi. Foi o teatro.

237SEGISMUNDO - O que o senhor acha que provou para mim?

238CLAUSEWITZ - Nada. Para o senhor eu não provei nada. Eu provei para mim mesmo. Olha, eu sei que o Brasil precisa de braços para a agricultura, mas eu sou ator. Esta é a minha profissão. Eu ainda não sei para que serve o teatro no mundo depois da Guerra. Só sei que eu tenho que continuar a fazer o que eu sei fazer. Um dia alguém vai saber para que serve. Se serve. Para mim me basta fazer. Fazer teatro. É como a receita do mingau do professor Cracowiack. Alguém precisa saber como se faz esse mingau...

239SEGISMUNDO - Saia da minha sala, o senhor, o teatro e o mingau.

(AA) *Segismundo volta a limpar as unhas. Tempo. Clausewitz assente e vai saindo.*

240SEGISMUNDO - Senhor Clausewitz.

241CLAUSEWITZ - Sim.

242SEGISMUNDO - Como é essa história?

243CLAUSEWITZ - Que história?

244SEGISMUNDO - Estou falando dessa peça, desse autor espanhol.

245CLAUSEWITZ - Ah... (TEMPO) Certo dia, no reino da Polônia...

246SEGISMUNDO - (ATALHA) Se passa na sua Terra, então...

247CLAUSEWITZ - Se passa na minha terra. Como eu dizia... disfarçada em homem, Rosaura chegava durante a noite à Polônia, acompanhada por Clarin, decidida a vingar sua honra, quando dá com uma estranha torre. De dentro, então, sai um homem envolto em peles e acorrentado. Sabe como se chama esse homem? Você não vai acreditar. Segismundo.

248SEGISMUNDO - Está falando sério?

249CLAUSEWITZ - Segismundo olha para o céu... e diz...

(AB)Contando com toda a atenção de Segismundo, o senhor Clausewitz segue a contar a trama de A Vida é Sonho...

(E CAI O PANO.)

São Paulo, outubro e novembro de 2001.