

FELLINI E A DECADÊNCIA

Do ponto de vista plástico e como exploração expressiva da côr, o **Satyricon** de Fellini deve ser pôsto ao lado de **Julietta dos Espíritos**. **Julietta** era a análise de um temperamento feminino, apreendido num momento de crise afetiva e de exaltação erótica, compensatória, da fantasia — por isso o diretor apoiou a narrativa nos símbolos psicanalíticos, revelando um senso cenográfico, que lembrava muito Salvador Dali. **Satyricon** tomou como tema uma narrativa da decadência romana da época de Nero e teve de procurar outro caminho; a solução natural foi ambientar a pesquisa da côr na pintura mural de Herculano e Pompéia, portanto, numa pintura contemporânea da obra. A imaginação plástica demonstrada por Fellini nos dois filmes é surpreendente; mas neste, é admirável a transposição que efetua do espaço pictural para o espaço filmico, a transposição que vai fazendo do código da palavra para o código da imagem. Desde o início, quando a figura de Encólpio, em pé, ao lado dos fragmentos do afresco, desliza graciosa, paralela ao muro, sentimos que penetramos no espaço da pintura romana, — restrito, emparedado, sem escalonamento de planos, onde lemos as formas linearmente, como num friso. Logo as equivalências se sucedem, felicíssimas, e o filme abandona qualquer intenção arqueológica, para conservar, na obsessão ininterrupta do fogo, o vermelho incandescente dos afrescos da Vila dos Mistérios; no céu e no mar, os azuis intensos. A utilização da côr passa de abstrata a violentamente emocional, mas a composição das cenas continua repetindo com fidelidade o espaço retalhado dos interiores romanos, a desolação da paisagem, na proximidade sêca das rochas. Nesta perspectiva, a névoa e o vento, recurso muito fácil, de que Fellini abusa, perdem o sentido de conotação mecânica de mistério e horror, para assumir a função estética de esmaecer os sons e as formas: o equivalente da transparência azulada da têmpera, na pintura da casa de Livia, por exemplo.

O processo narrativo é episódico e nisso segue mais ou menos de perto o livro, onde, como nos romances picarescos, a história é um pouco frouxa e “vagabundeia à mercê da fantasia”. No filme, a narração chega a ser desconexa e fragmentada e a unidade é conseguida com a presença constante de Encólpio em cena, — transposição do foco narrativo para a primeira pessoa. A escolha da forma

episódica, no entanto, não representa apenas uma fidelidade a Petrónio; ela é comum a Fellini, é o seu processo mais espontâneo de narrar.

Também o tema de **Satyricon** não é novo no universo felineano. A decadência é o tema central da **Dolce Vita**, e se bem que a época seja então a contemporânea, em vários momentos do filme o diretor alude ao passado, para mostrar a dessacralização atual dos valores: alusão dramática, na imagem final do olho do peixe; sarcástica, quando Anita Ekberg, símbolo do erotismo, sobe as escadas internas da basílica de São Pedro, envergando um traje clerical completo; ou quando o pobre Cristo de gesso dependurado no helicóptero, sobrevoa Roma, os monumentos da “cidade eterna” e as mulheres que tomam banho de sol na cobertura dos prédios. Em **Dolce Vita** a comparação entre o presente e o passado visava o contraste; em **Satyricon**, vale como identificação.

É na atmosfera geral, na maneira de apresentar os personagens e no tratamento que dá ao amor, que Fellini se afasta radicalmente da novela e começa a perseguir os seus próprios fantasmas. O livro de Petrónio nos dá uma visão satírica, mas jamais trágica dos acontecimentos. O festim, por exemplo, é um trecho excepcional de ficção, pela segurança como vem descrito, a movimentação teatral das personagens, as surpresas do entrecho, a caracterização dos convivas, etc. Como toda sátira, o texto se refere com insistência ao momento histórico, e temos de recorrer ao comentador para saber que em Agamenon está caricaturada a grande eloquência e em Eumólpio a poesia clássica. O traço caricatural pode ir até a grosseria — como nos episódios do fracasso viril do herói ou das peripécias eróticas em que se metem Encólpio, Eumólpio, a matrona Filomena, seu filho e sua filha. Mas mesmo aí a comicidade é sadia, popular e o tom da narrativa, no romance, lembra mais o **Macunaima**, de Mário de Andrade, que o **Satyricon** de Fellini.

No filme, tudo se transfigura. À crítica se substitui o pesadêlo, à comicidade o grotesco, à festa a visão apocalítica, aos personagens o paroxismo das máscaras. — Existirão mesmo personagens, no filme? A maioria, ou melhor, a totalidade dos figurantes é tratada de maneira caricatural, disforme, monstruosa — são máscaras, apenas. Mesmo os personagens, Trimalcião, Fortunata, Licas, Trifene, as várias mulheres que encarnam o **amor ferinus**, são máscaras. A própria mulatinha encantadora, com a sua fala extraordinária, o seu gorgoejo leve de pássaro, é máscara de exotismo. E serão personagens os dois amigos, Eucólpio e Ascylo, ou significam o desdobramento do herói, o personagem e o seu duplo? E Gyton? Não será apenas o ideal amoroso, um “eterno feminino” a seu modo?

A concepção do amor em *Petrônio* é cinica, mas tranquila, pois descreve o amor homossexual como norma, como natureza, e o heterossexual como desvio. Não há consciência infeliz, porque não há culpa. Em *Fellini* estamos no extremo oposto. A relação amorosa sempre foi para *Fellini* muito complexa e ele jamais conseguiu realizar uma síntese perfeita entre o ideal feminino e o apêlo do sexo. O momento de lucidez desta concepção polar é *Oito e Meio*, e o episódio exemplar, o da *Saraghina*. A mãe e a *Saraghina* são os dois termos da oposição, e tôdas as demais mulheres, o desdobramento dêste duo terrível. No entanto, mesmo conotando **amor ferinus**, a *Saraghina* é um sinal ambíguo. Na dança erótica, quando atrai os rapazinhos, é demônio; mas na praia, com o sorriso bom e a **écharpe** esvoaçando ao vento, como uma grande asa branca, é anjo. Guido-menino coteja as duas visões e não sabe concluir. Mas em *Satyricon*, *Fellini* aboliu a tensão e anulou a ambigüidade. Agora estamos submersos na danação do sexo. Temos de nos render, fascinados, a êsse carnaval de harpias, de monstros devoradores, cuja multiplicação não representa um enriquecimento de sentido do feminino, mas o paroxismo de uma única obsessão — o amor bestial. Entre o homem e a mulher não existe, em todo o filme, nenhuma outra relação.

É preciso retificar: existe, uma única vez, inexplicável, destacando-se contra o pano de fundo de anormalidade e horror, ao episódio do duplo suicídio do casal. Só neste momento vemos na tela, juntos, um homem e uma mulher (e não máscaras). O rosto é limpo, o gesto orgânico e quase hierático de tão simples. A cena, despojada e silenciosa em confronto com o tumulto que a circunda, parece um quadro de David ao lado de uma composição de Bosch. A própria ação que exprime, é desconcertante. Pois no conjunto dos episódios imediatos, dos acontecimentos que se atropelam a esmo, empurrando o narrador, sem que ele tenha tempo de optar, define uma escôlha, uma decisão. Uma série de gestos preparatórios — a libertação dos escravos, a despedida dos filhos, as últimas recomendações — antecedem o gesto final e preparam o espaço da morte. Quando o sangue já corre das veias abertas, o homem e a mulher ainda se comunicam, um fala, o outro escuta. Depois a morte apaga tudo. Poucas vêzes a arte deu uma imagem tão altiva do humano, do destino.

É evidente que, surgindo assim recortada na estrutura da obra, opondo a ordem ao turbilhão, o rosto à máscara, o humano ao desumano, a seqüência nos acena com um sentido. Qual será? *Fellini* não esclarece. Apenas descreve, compara. Aliás, o episódio não é nôvo — é a retomada, em registro romano, do suicídio de Steiner na *Dolce Vita*. Revela, portanto, um traço obsessivo, o que nos dá

um pequeno acréscimo de informação. O suicídio de Steiner era um gesto de liberdade, um modo de recusar o mundo. O suicídio do casal talvez seja o último exercício da razão.

Há uma outra leitura possível da seqüência, que não invalida a primeira e recupera Petrónio como personagem. Também é sugerida por um contraste, mas entre a própria vida do escritor, fútil, devasso e a sua morte exemplar. Segundo uma tradição, inverossímil, Petrónio, procônsul e cônsul da Bitínia, condenado a morte, escreveu o **Satyricon** enquanto se esvaia, depois de ter aberto os pulsos. Impressionado com este episódio, cuja narração, feita por Tácito, acompanha sempre em nota as edições do livro, Fellini o teria transposto do filme, disfarçado — a sua última máscara — como uma dedicatória comovida ao co-autor:

“O imperador se achava então na Campânia e Petrónio o acompanhara até Cumas onde recebeu ordens de ficar. Não suportou a idéia de vegetar entre o medo e a esperança, mas não quis cortar bruscamente a própria vida. Abriu as veias, depois tornou a fechá-las, depois abriu-as de novo, levado pela fantasia, falando aos amigos, escutando-os por sua vez. Mas nos seus conceitos nada havia de sério, nenhuma ostentação de coragem. E da parte deles, nenhuma reflexão sobre a imortalidade da alma e as máximas dos filósofos. Só queria ouvir versos jocosos e poesias leves. Recompensou alguns escravos, castigou outros. Chegou a sair, depois deitou-se e adormeceu para que a morte, embora forçada, parecesse natural”.

Gilda de Mello e Souza

O SEXO CONFISCADO

“As coisas estão cheias de deuses”.

Tales

Boa parte das críticas sobre o **Fellini-Satyricon** se dividiram entre as que o tomaram como uma reconstituição histórica, mais ou menos fantasiosa, da decadência romana (uma espécie de superprodução artístico-intelectual), e as — mais sofisticadas — que nêle viram a transfiguração metafórica da decadência de nossa própria época. A rigor, essas duas interpretações não se excluem necessariamente; é possível conciliá-las, vendo-se o filme como uma reconstituição histórica que, por sua vez, seria a imagem provocativa da reflexão sobre a contemporaneidade. — Nossa leitura tentará, porém, provar a exclusão dessas atitudes, propondo um eixo em torno do qual organizar a compreensão do filme: a relação entre cristianismo e paganismo. Com isso, pretendemos somente iniciar uma reflexão sobre o **Satyricon**, baseando-nos sobretudo na parte que vai do encontro de Hermaphrodite até o fim do filme. Será, portanto, uma leitura parcial — sem, contudo, que a obra como um todo a contradiga. Nossa intenção é propiciar uma reflexão sobre o filme e — a partir dêste — contribuir para outra, sobre a nossa época.

É interessante notar que o filme não faz alusão nem sequer indireta ao cristianismo, de que tanto falaremos — e nisto Fellini é fiel ao romance de Petronio. (Na ceia em casa de Trimalcão, um administrador narra que foi crucificado um escravo; mas este episódio já se encontra no romance, e não se trata de nenhuma referência indireta a Cristo). Ora, assim não tem sentido buscar no filme nem a gênese (em sentido histórico-cronológico) nem a genealogia (no sentido do que dá as condições, sejam elas as mais gerais, de possibilidade; ou as de realidade, totalizadoras e mais específicas) do cristianismo. Ao contrário, não se vê o processo de mudança e passagem a partir de seu fim (o cristianismo), mas da perspectiva do próprio paganismo — isto é, do começo do processo; e êle não é visto segundo a cronologia e os fatos, mas nos passos do mundo cultural e vivido do paganismo, numa via sacra e profana de outra natureza. Poderíamos dizer que o **Satyricon** assume o ângulo da de-gene(r)alogia do paganismo — onde podemos ver o contraponto da genealogia

nietzscheana da moral. Daí, portanto, a exclusão de uma perspectiva histórica ou fatural; daí, também, o parentesco entre a ficção e a empresa de traçar a genealogia — ambas divorciadas da veracidade de superfície, ambas buscando o que está mais atrás. O cristianismo será visto como uma estranha sombra que se anuncia sem ser enxergada, como vetor externo e não-visível de todo o processo.

“A nossa terra está sob a proteção de tantas divindades que se topa mais facilmente com um deus do que com um homem”, diz Quártila, no *Satiricon* (p. 41) (1). Assim, no *Satyricon*, é casual o encontro do deus Hermaphrodite — deus albino e frágil, amparado contra a luz e o calor do sol; não há busca nem esforço — contrastando nitidamente com a penosa demanda cristã do Graal. Atraídos pelo deus, os aventureiros o raptam — mas logo Hermaphrodite define e morre, de calor, luz e sede. Sua morte não é efeito de um assassinato, mas da distração e do descuido.

Hermaphrodite era o deus da unidade do sexo masculino e feminino, preservador do equilíbrio dos órgãos sexuais. No mundo da bissexualidade pagã, todo o corpo é erógeno; a sexualidade não é unívoca, não se limita a uma só região. A relação sexual é fonte de prazer, e não lhe é associado nenhum sentido de dever. Mais tarde — especialmente, como mostrou Foucault (2), do século XVI em diante — será imperativo o casamento; a relação sexual se tornará, gradativamente, meio de reprodução de pessoas. Numa economia de mercado, isto equivale a dizer que o sexo se tornará meio de fabricar em série a mercadoria “ser humano”. No mundo do *Satyricon*, porém, não há imposição nem moral sexual; o prazer, a felicidade do instante precedem toda valoração moral.

A seqüência do casal romano que se mata não desmente essa bissexualidade. Alguns críticos, precipitados, chamaram os dois aventureiros do *Satyricon* de “hippies” e “indivíduos sem valores”, entendendo-os como mais ou menos responsáveis pela destruição do equilíbrio e da tradição, personificados no casal que se suicida. Mas será correto considerar que somente o casal é “romano”, e dizer que os dois amigos são apenas figuras decadentes, externas a esta romanidade e agentes de sua destruição? Parece mais válido, nesse contexto, considerá-los todos como participantes de uma bissexualidade que, se não é bissexualismo e portanto não impõe a ninguém um comportamento específico, seja este homossexual ou heterossexual, também não exclui nenhuma destas formas.

(1) — *Satiricon*, Petrónio Árbitro, edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1970. As referências ao filme citam o Fellini-Satyricon.

(2) — Anotações do *Discurso da sexualidade*.

A morte de Hermaphrodite não é nem assassinato premeditado nem simples acidente, mas um deicídio. Quártila acertou: o homem topa fãcilmente com as divindades que protegem a terra; mas êsses deuses necessitam, por sua vez, da veneração e cuidado, da proteçãõ dos homens; do descuido dêstes vem a morte do deus (e dos deuses) (3). O mundo é uma vasta cópula entre os deuses, os humanos e os elementos. Começa a perecer o paganismo, a divinizaçãõ das coisas e da terra, a sacralizaçãõ da existênciã terrena e corporal. O que o destruirã não serã a morte em sacrificio do deus cristãõ na cruz, mas a morte dos deuses pagãõs. O fim dêste mundo inicia-se em Sócrates, de quem Nietzsche perguntou se era, **realmente**, grego (4); pois seu carãter e o racionalismo que encarna contrariam todo o espírito heleno. À existênciã livre, opõem-se saber e sabedoria; surgem o ressentimento e o pecado. Pode-se dizer que Sócrates se suicidou, pois não lhe faltaram oportunidades de escapar à sentença (5), e esta mesma vontade de terminar a vida encontra-se em Cristo, que pede conscientemente a morte. Não é o suicídio de um deus nôvo, nem a influênciã de outras religiões, que destrói o paganismo, mas um descuido insidiosamente infiltrado — de que nem mesmo os próprios fiéis têm consciênciã — que agora lhe é voltado.

Morto o deus da unidade sexual, Encólpio perde a sua potênciã. Acompanhamos, agora, uma leitura ao avêssõ, por assim dizer, do paganismo: o lento fracasso de Encólpio diante das figuras culturais de seu mundo. A incapacidade, manifestada face ao divino, vai repetir-se, nos outros níveis. Face a um Minotauro representado, falha o Thésée malgrê lui; revela-se um anti-herói. Fracassa na demonstraçãõ sexual em público — tudo se deteriora.

Como se recupera o sexo? Ao encontrar-se a deusa africana Enotéa. De formas extremamente avantajadas, a deusa é chamada por Encólpio de “Grande Mãe”. A cópula entre o homem e a deusa devolve-lhe a potênciã sexual. O sexo, que foi perdido ao se matar um deus, é recuperado pela uniãõ física com uma deusa (6). Nêhe há algo de grande e sacro, de mais do que humano, de sobrenatural.

O mito de Enotéa é particularmente interessante, porque recompõe, de maneira condensada e transposta em outra dimensãõ, o

(3) — Não se reconhece, aí, o grito “O Grande Deus Pã morreu!”?

(4) — Friedrich Nietzsche, *Anticristo*, capítulo “O Problema de Sócrates”.

(5) — Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia*.

(6) — Ver Mircea Eliade (por exemplo, *O Mito do Eterno Retôrno*), que comenta o papel da cópula sagrada, entre o rei e uma figurante que não representa mas é a deusa, em algumas civilizações antigas, como a babilônica.

trajeto iniciado no episódio de Hermaphrodite. O mito o repete e altera. Em posição análoga à do deicídio involuntário, situa-se uma violação — imprudente e jovem — do sacro: a môça Enotéa prende o bruxo, a meio caminho entre o céu e a terra. Segue-se uma punição; mas — enquanto a impotência vem castigar apenas Encólpio e poupa Ascilto, igualmente culpado — de maneira simétrica e oposta a punição pela brincadeira de Enotéa atinge o país inteiro. Enfim, é no sexo de Enotéa jovem que os seus conterrâneos acharão o fogo; é no sexo de Enotéa velha e transfigurada em deusa, tornada sacra pelos dons do bruxo, que Encólpio recuperará a potência — enxergando, por trás dela, as chamas do fogo, e mais ao fundo a risada de Enotéa jovem. Note-se que o fogo, como o sexo, tem uma dupla polarização: dá o calor, mas queima; como o sexo — que deixa de ser propriedade erótica de todo o corpo, para se situar numa só região — o fogo foge das casas de todo o país, onde reinava difuso, e esconde-se num só lugar, na vagina de Enotéa. Dar o fogo é, para ela, em todos os sentidos, dar à luz; suas dôres são as de um parto. A partir daí, Enotéa jovem — alta e esbelta — começa a engordar, a tornar-se uma “arqui-mãe” ou uma “Mama Grande”, na expressão de García Márquez; o fogo é o ponto de união e de passagem entre as duas Enotéas (7). Por artes do bruxo, e conforme à sua promessa, Enotéa humana é transformada em deusa; ao contrário de Hermaphrodite, deus de nascença, ela é uma deusa criada. E interessante notar que as suas duas imagens também se sintetizam: Enotéa môça é esguia e magra, mora numa tôrre; Enotéa velha, sagrada e deitada na terra, é mulher gigantesca, que se vai possuir; encontram-se aí, parcialmente, as figuras que compõem a imagem edipiana da mãe, que se vê distante, no estado consciente, e que em sonhos, é possuída (8).

(7) — Enotéa deve a sua sacralização ao fogo, enquanto o deus Hermaphrodite é morto pela luz e pelo sol — figura_s do deus Apolo. Aquilo mesmo que mata o deus de nascença cria a deusa artificial. Em termos nietzscheanos, poderia dizer-se que a gradativa vitória do apolíneo, como traço cultural levado à exacerbação, mata o paganismo e abre o caminho para o socratismo e o cristianismo.

(8) — Pierre Baudry (“Un avatar du sens: Fellini-Satyricon”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 219, avril 1970, pág. 57) nega que Enotéa seja uma imagem da mãe (porque isto “rejetterait Encólpio vers une position au mieux oedipienne”) e a considera uma “mágica”, que permite a Encólpio “resolver” seu complexo de castração. — Contudo, parece-nos que, considerando Enotéa como mágica, Baudry não dá importância ao fato de que o seu caráter mágico é artificial, construído e não originário; e, assim, omite a oposição fundamental entre Enotéa e Hermaphrodite, que é um deus autêntico e não forjado.

Este mito é, portanto, síntese do filme, em vários sentidos: síntese da parte que começa com o encontro de Hermaphrodite; síntese, na vagina de Enotéa, da volta do fogo e da cura do sexo; síntese, em Enotéa, das imagens da mãe no complexo de Édipo.

O mito poderia ser aproximado de outros mitos, como o de Prometeu e os indígenas do aparecimento do fogo. Note-se que este não é um mito da doação do fogo aos homens, e sim do confisco e subsequente recuperação do fogo, mas sob a forma do monopólio e do lugar determinado. É notável a analogia com o sexo (9).

Deixando o templo, Encólpio percebe que o amigo morreu. Recuperar o sexo foi perder o companheiro de aventuras e amôres. No Jardim das Delícias, Ascilto espezinhava Encólpio — e na sua voz sentia-se que via o amigo quase como rival, destruído; agora, para a ressurreição do órgão sexual de Encólpio, é necessária a destruição plena do organismo de Ascilto, a morte do amigo. Juntamente com a relação edipiana que restituiu o sexo, elimina-se o amor homossexual. De agora em diante, a relação será heterossexual e fundada no paradigma da relação com a mãe. O complexo de Édipo e o cristianismo nascente — onde os deuses não co-nasceram com o mundo, mas são criados pelo homem (como Enotéa) — andarão juntos. Foucault mostra, nos seus estudos sobre a sexualidade, como se vai rompendo a idéia romana do casamento como contrato livre entre duas pessoas civis; a partir do século XVI e do Concilio de Trento, vai-se aumentando o contrôlo social e familiar sobre o casamento (supressão do casamento clandestino e, mais tarde, do casamento sem consentimento dos pais; existência do registro paroquial de casamentos). Com o desenvolvimento simultâneo do casamento dotal, torna-se necessário ter muito filhos, porque, se o cônjuge que trouxe o dote morrer sem os ter, o dinheiro reverterá à sua família. Na prática, tudo se passa como se o casamento só se consumasse com a procriação. Esta é a finalidade do casamento, e o celibato é um “crime natural” (Brissot). Schopenhauer mostra como a base do amor é “unicamente o instinto sexual” e este, por sua vez, fundamenta-se na preservação da espécie: “Não se trata, nem aí nem em nenhuma outra circunstância, da felicidade e da infelicidade dos indivíduos, mas da existência e constituição da raça humana pelos

(9) — No mito de Prometeu, o fogo é dado aos homens duas vêzes: na primeira, sem destaque e no meio de tôdas as outras artes, ensinadas por Atena a Prometeu e por este à humanidade. Os homens, porém, instigados pelo titã, cometem o sacrilégio de oferecer em sacrificio a Zeus apenas as carnes inferiores de um touro, e o deus os pune, confiscando-lhes o fogo. E' desta vez que Prometeu rouba o fogo ao deus Apolo, dando-o novamente aos homens, e sendo severamente punido por Zeus.

tempos futuros, de modo que a vontade do individuo se afirma na sua mais alta potência como vontade da espécie" (10). Partindo-se destes princípios, um discurso extremamente ideológico "explicará" tôdas as diferenças no comportamento sexual e na legislação matrimonial: por que "naturalmente o homem é mais inconstante no amor, e a mulher mais constante" (p. 56), por que o adulto masculino é perdoável mas não o feminino, por que as pessoas de têt clara amam mais freqüentemente as de têt escura (pp. 66-67), assim por diante. O casamento deixa de ser um contrato entre duas pessoas iguais, que se juntam porque se amam e sòmente enquanto se amam, para se tornar imposição e dever da sociedade e de seu "fundamento natural". A relação sexual despe-se do prazer e passa a ser obrigação que se deve cumprir ràpidamente e com vergonha (11).

O aventureiro, que à sua frente vê apenas vida, que — sôfrego — não se detém para refletir sôbre os acidentes que lhe advêm, mas corre na rápida fruição (12), que — poeta — não verseja mas, antes, deixa a vida fecundá-lo por todos os poros, não se deterá tampouco ao morrer o amigo. Todos os acontecimentos são enigmáticos, mas êle não tenta decifrar nenhum. Contudo, as cartas já estão jogadas, no seu corpo e psique se desfaz o antigo modo de existência e se delinea, vagarosamente, a nova figura, a do cristianismo. O filme termina com uma viagem para um destino desconhecido e ausente; enquanto os herdeiros da riqueza se entregam à antropofagia, Encópio junta-se aos escravos que partem, é adotado neste mundo de onde sairá a "moral escrava", o cristianismo. Sucedem-se imagens: uma estátua que é quase um pênis gigantesco; um imenso peixe que serve de máscara — o peixe, que é simbolo cabalístico do cristianismo primitivo e, na psicanálise, representa o fálus. Um mundo se desfaz, e do antigo fervor só restarão fragmentos e afrescos, em pedaços de muros, junto ao mar, nas ilhas perdidas. Ê de imagens esparsas como estas que se parte, ao se querer recompor o paganismo: dos afrescos perdidos, ou do pouco que sobrou do romance de Petrônio.

(10) — Schopenhauer, *Métaphysique de l'Amour — Métaphysique de la Mort*, Paris, 10-18, pág. 41, pág. 43.

(11) — A culpabilidade e o pecado, na psicanálise, estão estreitamente ligadas ao complexo de Édipo; e Freud, no *Totem e Tabu* e no *Moisés e o Mono-teísmo*, apresenta o complexo de Édipo, ao contrário do que faria supor o nome, como sendo mais semítico (e, portanto, não apenas cristão mas judaico-cristão) do que pagão.

(12) — Ver o *El Hacedor* de Borges, no livro de mesmo nome. Encópio parece muito com o Homero jovem, descrito por Borges.

Pressupostos muito diferentes dos nossos marcam o pensamento dos críticos que vêem no *Satyricon* a reprodução fotográfica de nossa época, acrescida de fantasia e arte — que dariam ao filme sua beleza e destaque, mas sem lhe alterarem o sentido básico de depoimento (“filme de tese”) ou de documento sociológico. Supõem êles uma analogia entre decadência romana e decadência ocidental contemporânea, enxergando em seu fundo um comum ser de “decadência”; e, para isso, vêem a história como uma sucessão de civilizações, obedecendo às mesmas leis estruturais, e cada uma tendo seu nascimento, apogeu e queda. A partir desta suposição, é possível comparar a decadência de duas civilizações. Esta analogia, que numa de suas formas se aproxima muito de Saint-Simon e de Toynbee, não é inocente. Reveste-se de um violento ataque moralista contra os períodos de passagem, de transformação histórica. De medo do risco que acompanha tôda criação, nega-se valor às obras destas épocas e cunha-se o nome pejorativo de “decadência”, carregado de ressentimento obscuro; em última análise, tais críticas pretendem elogiar uma estabilidade que não é claramente enunciada. O resultado é um ataque deslocado, dirigido contra os jovens aventureiros, que são acusados de “irresponsáveis” e autores da decadência.

Ao invés de uma comparação mecânica entre duas épocas históricas, parece-nos mais válido exigir que as relações a se estabelecerem entre elas levem em conta os vetores que ocorrem nas transições, o “de onde” e o “para onde”. O pecado é uma construção do cristianismo; como comparar uma decadência que lhe abre caminho, e outra que parece presenciar a sua ruína? Assim, parece muito mais frutífero pensar o universo do *Satyricon*, não como uma semelhança fotográfica entre duas épocas, mas a partir das diferenças: da oposição entre paganismo e cristianismo, entre existência sacralizada e pecaminosa.

A partir das descobertas marítimas dos séculos XV e XVI, quando a civilização ocidental tomou um impulso sem precedentes e estendeu o seu domínio sôbre quase todo o planêta, a sua ideologia passou a dar um lugar de destaque aos seus inúmeros “outros”, especialmente o índio, mas também a alteridade infiltrada no fundo do próprio homem ocidental — os instintos recalçados. A diferença dos índios, enquanto perigosos e ameaça à extensão do domínio ocidental, foi pensada como mal, como pecado; tornados inofensivos e quase exterminados, a diferença é vista como pitoresca. Nos dias de hoje, a arte tem contribuído para inverter essa perspectiva, colocando em cheque a superioridade ocidental. A representação do “outro” assume várias formas. Num filme como o

Planêta dos Macacos, por exemplo, faz-se uma inversão radical de posições, em que os macacos tratam os homens como em nosso mundo êles são tratados; êste jôgo do Outro, em que as situações são trocadas, permite um “dépaysement” do espectador, e leva-o a questionar atitudes de nossa sociedade. O **Satyricon**, contudo, adota uma perspectiva que talvez seja inédita. Não faz ver a nós mesmos sob o olhar deslocado e inquietante do Outro; mas, mais radical, “nós” não estamos nem sequer presentes (a não ser como espectadores); o olhar do “outro” não nos observa mas percorre seu próprio mundo em desagregação. O cristianismo é implicado de maneira distante pelo filme, como vetor indicado obscuramente; mas esta implicação é sòmente a alteridade face ao paganismo.

Uma mitologia contemporânea constrói imagens do paganismo, opondo-o ao cristianismo como a terra despida de pecado. Se entendermos, assim, que o **Satyricon** de Fellini traça a nossa visão **mitológica** de outros mundos, perdem-se os problemas de veracidade histórica; embora, a nosso ver, permaneça a validade genérica da relação entre cristianismo, heterossexualismo voltado à fabricação da mercadoria “ser humano” e complexo de Édipo, perde o interesse averiguar a sua rigorosa exatidão. O **Satyricon** não é um filme sôbre Roma; é um filme sôbre os “outros”, sôbre êstes mundos distantes que lembram Jerônimo Bosch, e que não pertencem apenas ao passado, mas subsistem ainda hoje, em ilhas do nosso universo. Neste filme sôbre o paganismo — ou antes, do paganismo — representar Roma torna-se análogo a representar os índios, por exemplo; e assim se justifica pensar, em nível cultural, universos onde não exista o complexo de Édipo.

Renato Janine Ribeiro

OS DEUSES MALDITOS

"From forth the kennel of thy womb hath crept
A hell-hound that doth hunt us all to death."

Shakespeare, **King Richard III**

Na entrevista que deu a Stefano Roncoroni sobre a gênese de **Os Deuses Malditos**, Lucchino Visconti confessou algumas de suas fontes de inspiração, como **Os Buddenbrook**, cuja influência na cena inicial do jantar de aniversário do velho Essenbeck, é logo identificada pelos leitores de Thomas Mann. Confessou também outras leituras de informação sobre o período histórico, minuciosas, pacientes, conforme exigia o seu temperamento de arqueólogo, que só sabe alçar vôo quando já travejou a estrutura da obra e a fincou solidamente no chão. Para criar a atmosfera ideológica da época, diz ter pensado em Hegel, autor que Aschenbach cita em dado momento; mas silencia a influência da teoria do ressentimento, de Nietzsche, de que o filme é, até certo ponto, uma exposição romaneada. Também não se referiu a Shakespeare, que no entanto lhe forneceu o tom dramático da narrativa, como a tragédia grega havia fornecido o de **Rocco e seus irmãos**. Impunha-se, de fato, a referência a **Macbeth**, onde foi buscar a relação tensa e apaixonada dos dois amantes unidos pelo crime, a análise admirável da ambição e de seu correlato, a consciência infeliz. E desses empréstimos que a criação artística se nutre, e o mistério da obra de arte consiste em oferecer, mágicamente, através de um corpo velho, retalhado, cosido, a sua face sempre nova.

No início o filme de Visconti parece apreender o Nazismo de esguêlha, atento somente às repercussões. Não vemos a História pronta e ordenada, porque estamos inseridos nos acontecimentos, olhando-os do lado de dentro. A semiologia oficial dos filmes do gênero nos habituou a uma Alemanha de parada, passo de ganso e oficiais estúpidos que falam aos berros. Em **Os Deuses Malditos** Lucchino Visconti evita meticulosamente esses lugares comuns. Evita mesmo caracterizar o Nazismo como fenômeno anti-judaico e faz apenas algumas alusões a isto, de maneira ocasional, no episódio da menina que se mata e na cerimônia de casamento, quando Sofia e

Friedrich declaram a “limpeza de sangue”. A primeira impressão é que prefere contar a história da família Essenbeck, demorando-se nos detalhes realistas, na caracterização do ambiente, na vestimenta, nas maneiras, demonstrando pela nobreza aquêlê fascínio perverso que só encontra paralelo em outro grande criador do cinema: Stroheim. Mas **Os Deuses Malditos** não são um filme realista, e sim uma **mitologia**, na acepção que Roland Barthes dá a esta palavra; não têm apenas um sentido aparente de linguagem, são uma **fala**, e esta só pode ser entendida se o ponto de referência constante fôr o Nazismo. A sua leitura exige, pois, um deciframento, onde “cada objeto pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral”, a uma mensagem. As imagens existem com significação autônoma, mas podem cobrir uma outra significação, latente, bem mais profunda. Por exemplo: no jantar de aniversário o **S. S. Hauptsturmfuehrer** Aschenbach traz à lapela de seu **smocking** uma pequena cruz gamada de ouro; todavia, esta não é um mero distintivo, mas o **goldenen Parteiabzeichens**, a que só tinham direito militantes de destaque. Outro caso: a gordura e a própria fisionomia de Konstantin von Essenbeck já sugerem certa semelhança; mas é um determinado sintagma — a capa impermeável combinada ao chapéu de feltro quebrado na testa — que nos faz aproximá-lo de Goering, que aparece vestido assim em várias fotografias da época. Do mesmo modo, aquêles que reconhecem no episódio do hotel de Wiessee a chacina dos S. A. lêem a Mercedes escura, que chega lentamente de madrugada, entre guardas silenciosos, como a presença de Hitler no local.

O processo de insuflar nos elementos do entrecho um sem número de significações suplementares, que desafiam constantemente a atenção de quem as decifra, prolonga-se de maneira curiosa na escôlha dos nomes, onde assume a forma lúdica de um quebra-cabeça. Assim, o nome da família protagonista do drama, Essenbeck, não foi escolhido a êsmo: o radical Essen evoca a cidade da Renânia, berço da célebre família de armeiros Krupp e grande centro da indústria siderúrgica. Quanto a Aschenbach, é o nome do personagem principal d'**A morte em Veneza**, de Thomas Mann, novela querida de Visconti, que acaba de transpô-la para o celulóide. Na novela, Aschenbach representa a decadência e é, de certo modo, portador da morte; o seu homônimo desempenha (sob êste único aspecto), papel parecido no filme, podendo além disso, pela importância que assume, ser aproximado de Satã. Bruckmann, sobrenome de Friedrich, o gerente da fábrica, é também o de uma família importante de Munique, ligada ao Nazismo; em suas **Memórias**, Speer fala de uma senhora Bruckmann, como mentora do gosto artistico de Hitler. Finalmente, é preciso não esquecer o personagem anti-nazista Her-

bert Thalmann, homônimo quase perfeito de Ernest Thaelmann, que liderava o Partido Comunista Alemão quando Hitler chegou ao poder. A associação é aliás sugerida na contenda que se estabelece durante o jantar, logo após a notícia do incêndio do Reichstag, quando Konstantin responde ao primo, que denunciava Goering por ter prometido enforcar os inimigos do Terceiro Reich: “Você está perdendo a cabeça, Herbert. Goering referia-se aos comunistas... Ou talvez você também seja comunista?”

Poderíamos dizer, resumindo, que ao lado de um primeiro estrato de ressonância, como a pequena cruz gamada na lapela de Aschenbach, temos um segundo, mais sutil, como o sintagma das roupas e do físico de Konstantin (a esta camada, como veremos, pertence o **travesti** de Martin); e, por último, um terceiro, como o dos nomes, — flutuante, remoto, sem sentido preciso, mas crivando no texto o fogo fátuo de suas significações possíveis.

O conhecimento do Nazismo reveste-se pois, em Visconti, de uma extraordinária precisão documentária, mas em seguida esta é afastada parcialmente, em proveito de um jôgo hábil de sinais e significados. Daí a importância que adquire a correlação entre a roupa civil, o uniforme, a insígnia, a bandeira, a música, a decoração, os gestos, os nomes, os lugares. Estes elementos, que permitem uma espécie de condensação da história, — pois se articulam como um sistema simbólico geral, presente em todo o filme, — organizam-se ainda em três sistemas particulares, formando os três blocos narrativos principais, que descreveremos a seguir. Cada um constitui um momento significativo na evolução do Nazismo: o pacto com o grande capital, que o subvencionou e possibilitou a sua chegada ao poder; a liquidação das S. A., que eliminou os seus aspectos populistas e garantiu o apôio dos militares, facultando a Hitler a sucessão de Hindenburg; o domínio absoluto das S. S., caracterizando uma espécie de “Nazismo puro”, que efetuou a destruição dos judeus e desencadeou a guerra. Além disso, no plano da narrativa há uma articulação de elementos recorrentes que asseguram ao longo dos três blocos a continuidade do sistema simbólico geral, — como o fato dos três serem festas, terminadas de modo trágico e marcadas ritmicamente pela chegada sinistra dos S. S.; ou a constância do **travesti**, cuja análise diferencial será feita mais adiante.

*

Os primeiros intérpretes do Nazismo de um ponto de vista econômico, como Daniel Guérin e Juergen Kuczinsky, já mostravam que

êle se fêz acompanhar de espantosa concentração industrial, permitindo ao grande capitalismo alemão um predomínio nunca visto na economia do país. Visconti parece aderir a êste ponto de vista, dando uma interpretação que poderíamos chamar de radical no sentido etimológico da palavra, isto é, que vai à raiz, aos fundamentos econômicos. A família Essenbeck funciona como estrutura-padrão, refletindo as diferentes etapas das relações entre o Nazismo e o capitalismo. Lucchino Visconti mostra, na própria estruturação semiológica do filme, que o Nazismo foi de fato uma “guarda plebéia do grande capital”, como dizia Konrad Heiden; mas guarda que não parou de o envolver e determinar, desde o contrato simbolizado na cena do jantar inicial até à absorção dos últimos membros da família pelas organizações do partido.

No jantar, assistimos com efeito, simbolicamente, ao pacto entre os nacional-socialistas e a indústria pesada. O Barão Joachim von Essenbeck representa a tradição aristocrática e predatória dos grandes magnatas do aço e das armas, e embora desprezando o arrivismo de Hitler, — a quem se refere como “êsse senhor”, — capitula por motivos de interesse. A pressão política é representada por dois indivíduos: o sobrinho Konstantin, truculento e grosseiro membro das S. A., que ambicionava suceder ao tio, e o parente abastado Aschenbach, impecável oficial das S. S. A luta de morte que se trava desde então entre ambos, no interior da família, e que se manifesta na diversidade das fardas que vestem, é a luta entre dois grupos rivais dos asseclas de Hitler. Konstantin adere ao ativismo plebeu do movimento em sua fase de conquista do poder, representando uma etapa a ser eliminada. Aschenbach, porta-voz da doutrina na fase de controle do Estado, é a linha de força que promove os acontecimentos: o assassinio do velho Essenbeck; o afastamento do sobrinho liberal e anti-nazista Herbert Thalmann; a preponderância do gerente ambicioso Friedrich Bruckmann por meio de sua amante Sofia, nora viúva do Barão; o assassinio de Konstantin por Friedrich, em Wiessee; a destruição de Friedrich e Sofia, já agora desnecessários e incômodos; finalmente, o advento do perfeito instrumento nazista, o jovem Barão Martin von Essenbeck, homossexual, pedófilo, toxicômano, incestuoso, sádico, absorvido e transformado em autômato pelos S. S., que provavelmente absorveram também seu primo Guenther.

Martin é definido com exagêro intencional, porque não se visa à verossimilhança psicológica e sim acentuar através da caracterização do personagem a desagregação da família e a monstruosidade

da nova ordem que está emergindo. O pacto entre o Nazismo e o grande capital se efetua quando a resistência do velho patriarca cede em proveito do interesse do grupo, — a indústria de que é chefe. Mas a família Essenbeck já está minada de todos os lados pelas divergências políticas e pelas lutas internas de interesses; o jantar de aniversário é o seu último momento de equilíbrio.

A festa é antecipada por um longo preparativo iniciado nos quartos, como o espetáculo começa no camarim dos atôres. Antes de entrar em cena, cada figurante repassa o número que dali a pouco vai executar no palco e na vida: as duas meninas repetem versos, assistidas pela governanta; Guenther (filho de Konstantin), ensaia a sua peça de Bach no violoncelo; Herbert Thalmann acusa a transigência de sua classe com o Nazismo enquanto sua mulher Elizabeth lhe arranja a gravata e pede calma; Konstantin toma banho e pensa em como atrair Guenther para a sua causa; o velho Barão lembra do filho morto na guerra, — enquanto no automóvel que roda em direção ao castelo Aschenbach e Friedrich traçam os planos da batalha. O castelo exhibe o seu esplendor intacto. É um mecanismo em perfeito funcionamento, com o serviço impecável da criada-gem, as relações cordiais entre patrão e empregado, os gestos de carinho que cercam a vida de família. Neste ambiente tranqüilo a forma de expressão estética que surge é a representação teatral em homenagem ao velho Barão. Vista isoladamente ela pode ter um ar sentimental e mesmo *kitsch*; mas é uma forma perfeitamente adequada ao ambiente onde se realiza, um espetáculo comemorativo concebido nos moldes tradicionais, com palco, recitativo de crianças, audição musical de autores consagrados, a que se assiste com roupa de cerimônia. Esta atmosfera harmoniosa é quebrada bruscamente por dois elementos de choque: a imitação de Marlene Dietrich feita por Martin e a notícia do incêndio do Reichstag.

A alusão a Marlene no papel de Lola, n'**O Anjo Azul**, é um signo extremamente ambíguo. A sua significação aparente é erótica e aponta para a mulher equívoca de cabaré, de pôse desenvolta, meias pretas, cabelos louros e cartola, mas que o meio já incorporou como símbolo de uma liberdade permitida. Encoberto por êste, no entanto, há na imagem um outro sentido de tara e anormalidade, — pois a mulher que vemos no palco não é Marlene Dietrich, e sim o **travesti** de Martin von Essenbeck, herdeiro da poderosa dinastia. A sua inclusão na ordem tranqüila do castelo é uma afronta e o velho Barão manifesta o seu desgosto.

Mas, sobrepondo-se a êste elemento de perturbação, explode como uma bomba a notícia do falso complô. A proximidade em que

se dão os dois sinais de ruptura não é ocasional e o diretor marca, por seu intermédio, o paralelismo com que, dali em diante, vão se desenvolver as duas linhas do entrecho: a anomalia de Martin e a anomalia do regime. É o momento mais importante da trama, porque é o da queda das máscaras, quando a família começa a desintegrar-se e a ação descamba para a brutalidade. Visconti não se preocupa em preparar realisticamente a virada dos acontecimentos; faz com que eles se precipitem de repente, num tempo mais breve que o romanesco, usando uma condensação que diríamos ser antes a da duração teatral.

Durante o jantar tôdas as cartas já estão lançadas: o velho Barão anuncia os entendimentos de sua indústria com o Nazismo, Herbert Thalmann se demite da vice-presidência retirando-se da sala com a mulher, Konstantin toma o seu lugar na mesa e no Conselho de Administração. Já está esboçada a luta entre este último e Sofia-Friedrich. Logo mais presenciaremos a chegada dos S. S., a fuga de Herbert, o assassinio do velho patriarca, a violação da pequena Thilde. É muito para uma noite apenas, mas não é demais para um primeiro ato shakespeareano.

O segundo episódio fundamental na estrutura do filme — inspirado na liquidação das tropas de assalto, as S. A., comandadas por Roehm — é o massacre na aldeia bávara de Wiessee, perto de Munique, onde Konstantin perde a vida. O assassinio do velho Joachim, na seqüência do início, logo após Hitler ter recebido o apôio do capitalismo, é a primeira trapaça depois do pacto. A morte do nazista Konstantin, em Wiessee, simboliza o início da destruição dos titeres que controlavam a alta indústria. O episódio, construído de acôrdo com o mesmo ritmo do jantar de aniversário, começa de maneira festiva e descuidada, na alegria ruidosa das regatas, para ir desandando progressivamente, enquanto a madrugada avança, em sentimento profundo de tristeza e, finalmente, em tragédia.

Aqui também existe uma manifestação estética, uma **representação**, que significa um passo a mais na caminhada nazista. Mas agora a emoção artística é despertada pelos cantos partidários e culmina na cena em que os S. A. entoam, bêbados, o **Horst Wessel Lied** — **pendant** degradado da cena inicial do castelo, quando, em trajes de cerimônia, Guenther tocava Bach e as primas recitavam versos. A equivalência entre as duas seqüências prossegue ainda na profanação das mulheres, pois a menina brutalizada por Martin, embaixo da mesa, correspondem as **garçonnettes** despidas e atiradas para o ar pelos milicianos. Neste esquema simétrico, o próprio **travesti** reaparece. Mas não é mais o **travesti** de um indivíduo, atuando como

elemento de choque e ruptura num meio que não é o seu; é o de todo um grupo, acolhido com aplausos. Em vez de exceção temos normalidade, adequação perfeita dessa manifestação estética baixa e grosseira à brutalidade militar do meio, marcado pela ambígua camaradagem masculina.

Caberia talvez uma nota marginal para esclarecer como se acham fundidas, na técnica da composição, a fidelidade aos acontecimentos e a liberdade da interpretação criadora. Na terrível “noite das facas longas”, madrugada de 30 de junho de 1934, quando Hitler decidiu liquidar Roehm para captar o apóio definitivo do exército e dos conservadores, o que ocorreu na pequena cidade balneária de Wiessee foi a prisão (dirigida pelo Fuehrer em pessoa) de Roehm, de seus ajudantes Uhl e von Spretti e do motorista que dormia com o **S. A. Obergruppenfuehrer** Heines, êste último, executado no local. Ao que parece, foi a única morte, pois há dúvida quanto ao motorista, que teria sido levado com os demais para Munique, onde foram liquidados com dezenas de outros, enquanto se massacrava mais gente noutras partes, sobretudo em Berlim e na Silésia, num total que Hitler declarou ser de 76 em seu discurso apologético no Reichstag, mas que os entendidos avaliam, uns em cêrca de 400, outros em mais de 1.000.

Portanto a seqüência de Wiessee foi totalmente inventada, salvo o presença de Roehm, a chegada dos S. S. e a caravana de automóveis. Mas Lucchino Visconti **montou**, num escôrço concentrado, todos os elementos do grande drama: a atitude dos S. A. contra o Exército (que ambicionavam substituir, como um “exército popular”), a oposição mais ou menos patente a Hitler, os ruidosos costumes de bambochata, o homossexualismo bastante difundido em suas fileiras, a presença de Hitler no local (embora oculta por eclipse), a síntese dos massacres que, naquela madrugada e pelo dia afora, ensanguentaram a Alemanha. Na história real, os chefes das S. A. iriam concentrar-se em Wiessee a 30 de junho, para uma visita de Hitler. Visconti antecipou o que poderia ter acontecido, enfeixando o que aconteceu disperso no espaço e sucessivamente no tempo.

No terceiro episódio, a ação torna a situar-se no castelo dos Esenbeck, para que, voltando ao lugar onde a narrativa começou, sintase concretamente o tempo escoado. O elemento estético é então expresso pela oposição dramática dos dois ambientes, nitida como a que separa o belo rosto de Sofia, na primeira parte do filme, da máscara de Ensor que exhibe na cerimônia do casamento. Do velho castelo não resta mais nada: nem criadagem, nem pompa, nem protocolo. Das paredes nuas pendem, como numa câmara mortuária,

os emblemas nazistas. Os personagens requintados do primeiro ambiente haviam sido substituídos, na cena do massacre, pela vulgaridade barulhenta, pelo sentido de corporação popular das S. A.; agora, uma ralé suja, carregada pelo Nazismo, forma o pano de fundo sôbre o qual se destacam os preparativos do ritual sinistro de Martin: o casamento de Friedrich e da mãe que êle profanou, seguído do assassinio de ambos sob forma de suicídio impôsto. Do mundo antigo, que começou a desaparecer com a morte do velho Barão, só resta uma ou outra sobrevivência, como a roupa de gala dos noivos, a gentileza e o sorriso mecânico com que a baronesa ensandecida agradece a presença dos convidados. Do mesmo modo que as duas anteriores, a seqüência vai terminar, simetricamente, com um crime. Mas também êste evoluiu. Tornou-se cada vez menos individualizado, passou da relação direta entre o criminoso e a vítima, no assassinio do velho patriarca, à matança coletiva onde a morte de Konstantin se dissolve, até o último crime, impessoal, sem armas, sem sangue, sem riscos. Um assassinio à distância, que não exigiu sequer a presença do criminoso no lugar da execução. É que o crime, absorvido pelo sistema, tornou-se rotina.

O que foi feito de um dos elementos constantes da trama, o **travesti**? Terá desaparecido? Não; permanece, mas como um valor que mudou de sinal. Desde o início Martin foi tratado como um ser ambíguo, meio homem, meio mulher; e essa espécie de neutralidade de sentido, que é a sua essência, já se reflete no rosto delicado de adolescente, máscara vazia da qual Visconti dispõe com perícia, de acôrdo com a necessidade expressiva do entrecho. No começo, acentua o aspecto feminino, quando Martin reage medroso diante da mãe e dos parentes, roendo as unhas inseguro, excluído da disputa em que os demais se entrematam, segregado num terreno marginal, onde só pode comunicar-se — mesmo que seja pela tara — com as crianças e os menos favorecidos pela fortuna. Confinado nos espaços vazios, nos cantos escuros, esgueira-se por baixo dos móveis e é simbolicamente aprisionado no sótão pelo tio, como alguém es-corraçado, fugídeo e solitário. Quando ensaia as três pancadas do mando, imitando a autoridade do avô, está sôzinho, na grande mesa da sala deserta. Sôzinho, fechado no quarto, é que espera a amante, debatendo-se com as tendências secretas. Visconti sublinha de vários modos a existência isolada e subterrânea de Martin, fazendo o elemento significativo depender, ora da função do personagem no enrêdo, ora apenas da retórica da imagem. Na cena que se passa no escritório da fábrica, é a situação que define a marginalidade de Martin, mostrando-o impaciente e desatento, enquanto Friedrich e

os membros do Estado Maior do Exército brindam a um nôvo modelo de metralhadora. Dali a pouco, a caminho da casa da amante, age como um criminoso, olhando para os lados furtivamente, trocando de carros para despistar o rumo que segue. As vêzes, no entanto, desejando exprimir a sua constante vocação para o crime, o diretor se limita a apoiar-se na plástica da imagem. O ritmo fluido da seqüência é então cortado por uma tomada particular: por exemplo, o **close-up** de seus olhos. Duas vêzes utiliza a imagem dos olhos: como elipse na profanação da prima e como prólogo na profanação da mãe. No primeiro momento, a utilização é, aliás, mais complexa, pois se inscreve na montagem admirável com que sugere a violação de Thilde: ouvimos o grito lancinante no meio da noite, sincronizado à imagem do velho Barão erguendo-se indagador na cama; e a frase termina com a tomada dos olhos de Martin, fosforescentes como os de uma pantera.

Martin e o crime são coextensivos. Mas no início o crime é desvio, infelicidade, tara, anormalidade. Martin surge como um degenerado marginal, que não cabe nos quadros éticos dominantes; um homem disfarçado de mulher, travestido de Lola-Marlene .

O Nazismo, no entanto, criou um estado de coisas onde os degenerados, longe de destoar, encaixam-se normalmente. A personalidade disponível de Martin, a sua humanidade ausente, será de agora em diante preenchida num sentido inverso: o seu último **travesti** será a farda de S. S. Daí a importância simbólica do gesto com que põe o boné na cabeça, acorde final onde encerra a evolução coerente que o transformou de mulherzinha assustada em oficial duro e implacável. É fardado de S. S., da cabeça aos pés, que, integrado na ordem nova, preside à destruição definitiva da antiga ordem, à qual pertencia mas que nunca o acolheu integralmente. O crime final de Martin esclarece com luz retrospectiva os crimes anteriores que cometeu: êles deixam então de ser faltas, para se tornarem as provas sucessivas de um longo ritual iniciatório, eqüivalente macabro da seleção que Himmler achava necessária para essa espécie de ordem de cavalaria, quintessência do Nazismo, — os S. S. treinados nos **Ordenburg**. A intenção flagrante do diretor, criando o personagem, foi mostrar, paralelamente à formação do Nazismo, à sua constituição definitiva como força única do Estado, esmagando antagonismos, divergências e adesões insuficientes, a emergência de um individuo monstruoso, como os que êle gerou. O filme é, concomitantemente, a anatomia do Nazismo e a história de um nazista padrão, isto é. Martin von Essenbeck.

Os Deuses Malditos manifestam, portanto, um agudo conhecimento político, tornado singularmente eficaz pela força da sua estrutura oculta, que a análise desvenda. Mas se não conhecêssemos os fatos e não pudéssemos avaliar o rigor com que Lucchino Visconti os transfigura, efetuando uma habilíssima redução estrutural, o filme guardaria ainda assim o seu impacto de obra-de-arte, pela coerência do primeiro nível de significação, isto é, a história da disputa pelo poder econômico dentro de uma família.

Post-scriptum

Lucros líquidos da firma Krupp à medida que se acelerava o rearmamento promovido pelo Nazismo (em milhões de marcos):

1935	57.216.392,00
1938	97.071.632,00
1941	111.555.216,00

Gilda e Antônio Cândido de Mello e Souza

BERGMAN: "A PAIXÃO DE ANA"

Ana é a violência. Violência velada que se manifesta através de mil signos. O filme de Bergman não vive do psicologismo de personagens violentas, mas da violência encarnada por Ana. Nunca uma análise psicológica, mas o jogo dos signos que se desenvolve em crescente violência. Não pensar, pois, que Ana seja a causa da violência ou seu elemento catalisador; ela não é sequer o arauto que anunciaria a sua irrupção. Ana é a portadora da violência, ela a carga. Ana é constituída como a Violência.

Mil signos ocultam a Violência e o desenvolvimento de seu império: a crueldade dos signos vela a Violência essencial. O demônio — os atos cruéis — nada mais é do que a vida da Violência, sua manifestação como evento. É por isso que a crueldade não é causada e não existe nenhum Autor dos atos cruéis. O reino da Violência é o das manifestações que a ocultam. Velada, a Violência desvia: procurar a causa, incriminar alguém, forçá-lo a se matar, eis a dissimulação satânica, a Violência multiplicada.

Sobretudo não acusar: não procurar as causas mas interrogar os signos, deslocar-se da superfície dos eventos para o que eles mascaram. Interpretar. O evento é a crueldade, o que ele vela, a Violência — interpretar é desprender-se do evento, da presença, ao que ela mascara. Portadora da Violência, Ana é a máscara. Com a ideologia do Absoluto ela oculta: Ana é a dissimulação. A vida na Verdade, no amor que sepulta as diferenças, eis o procedimento tirânico. O Absoluto é a máscara das máscaras: ele põe exigências que não podem ser cumpridas, e a Violência encontra nessa impossibilidade o seu elemento. E assim ele mascara a interrogação que poderia destruir sua razão de ser: é possível não ser escapista? É possível a comunicação? É possível uma comunidade não violenta? Uma comunidade?

"A paixão de Ana" abre o espaço dos signos e das interpretações. Bergman corta, rompe a continuidade temática, dissolve o tema. Suspender a seqüência (a carta, o sonho, a interpretação dos personagens pelos atôres, etc.) não é um mero formalismo. A destruição do contínuo é a condição da interpretação. No lugar da linearidade, o puro espaço dos signos e interpretações. Dividindo este

espaço em vários planos, torna-se possível distinguir o signo de sua interpretação: tal é a função do corte. A seguir, retornar, recolocar os signos e as interpretações num único plano: os personagens tornam-se intérpretes. Donde a importância e a duplicidade de Andreas: ele não é apenas personagem, mas também é o intérprete essencial.

De onde vem a singularidade de sua interpretação? Por que Andreas é o intérprete privilegiado? Comparemô-lo a Elis. Elis retrata; embora ciente da limitação da fotografia, crê penetrar na Violência ou nos retratados mediante a fantasia. Esta o conduziria dos perfis ao âmago, à "alma". O engano de Elis está nessa sua confiança. A fantasia exige a imagem, seu exercício é posterior à fotografia. E a imagem não pode se configurar como signo da Violência, pois se retira do elemento que constitui o signo: a crueldade. Como a imagem, Elis está fora da crueldade, porque zomba e zombando nadifica o signo. Elis não pode interpelar o evento. E', pois, má a sua interpretação: seu esforço se anula pela recusa de viver na crueldade dos eventos. Esta é a prerrogativa de Andreas. Ao contrário de Elis, incapaz de decifrar o que lhe é mais próximo, o amor de Eva, Andreas deixa a solidão com o aparecimento de Ana. Torna-se vítima dela, peça do jogo da Violência. E é justamente isso que dêle faz um bom intérprete. Não evitar a crueldade, nem o moinho nem a imagem — Andreas vive no elemento de Ana. Ser ao mesmo tempo signo e leitor de signos, personagem e intérprete é manter-se na única perspectiva possível da interpretação. É por isso que a interpretação é um gesto libertador. Andreas cessa de ser signo ao desmascarar a Violência. O desmascaramento é o gesto que devolve Andreas ao recolhimento. À ausência de expressão.

Leon Kossovitch

CASTRO ALVES EM CENA

Gianfrancesco Guarnieri encena Castro Alves. Encenação pelo menos quádrupla que, inicialmente, leva ao palco uma peça cujo autor é Guarnieri. Por sua vez, o assunto dessa peça é um programa de televisão, no qual se homenageiam personagens célebres, e que hoje apresenta Castro Alves, ressuscitado por uma noite. Surge então em cena o famoso poeta que, mais romântico do que nunca, se compraz em nos representar e em se representar sua própria vida. A história que êle nos conta inclui diversos episódios em que voltam o palco e o tema do teatro. O encaixe dessas referências à noção de espetáculo não tem limite. Por mais que se remonte ao passado, trata-se da vida de um homem que sempre esteve na ribalta.

A intenção geral da peça, entretanto, parece ser a vontade que teria Castro Alves de viver "autênticamente", de ser "simplesmente" êle próprio. De escapar ao universo do espetáculo. Essa vontade não lhe vem de imediato. Ele se presta de início docilmente às regras do programa, apesar das críticas irônicas ou injuriosas de seu irmão. Mas logo vai assumi-la; e surge então uma analogia entre a cena do primeiro ato em que Castro Alves menino vê com admiração seu tio João José interromper uma peça de teatro que não lhe agradava (o bom homem irrompe no palco e põe fim à representação dum triunfo português afrontoso para o Brasil) e o momento do segundo ato em que os atôres da companhia se rebelam contra o animador do programa, afastam-no e decidem representar a "verdadeira" vida de Castro Alves.

Ora, a representação continua. O espetáculo não tinha começo. Também não terá fim. Um dos acêrtos mais prôpriamente teatrais de Guarnieri é ter construído uma estrutura onde espetáculo e não-espetáculo encontram-se tão estreitamente imbricados que um por menor permite a súbita passagem de um a outro. (Por exemplo, a declamação dramática dos poemas de Castro Alves termina num brusco e surdo "desculpem" que suspende o espetáculo; reciprocamente, em dado momento, o apresentador se levanta e, com êsse simples gesto, assegura a recuperação, por parte do espetáculo, de tôda a cena anterior).

A penetração da indústria do espetáculo na vida de um homem, sobretudo no instante exato em que êste se empenha num esforço de sinceridade, é odiosa. Guarnieri parodia impiedosamente a mais demagógica das televisões para nos sugerir uma apropriação insuportável. Contudo chega um momento em que nos perguntamos se o que está em jogo é apenas a televisão, ou se, pelo contrário, seu poder de contaminação é condicionado por uma prévia e geral disposição da vida a espetacularizar-se. Castro Alves, arrasado, desamparado, é impelido a continuar a “luta” e se recompõe com a gesticulação dansante do boxeador esquentando os músculos; ainda não passa de um efeito de contaminação vindo de espetáculos particulares. O acidente que lhe vai custar a vida é representado no estilo cinematográfico da câmara lenta: simples contaminação do cinema. Mas em várias outras cenas vemos instalar-se um certo mal-estar: 1. Castro Alves adulto encontra Castro Alves menino. Diálogo exaltado, monólogo lírico a duas vozes. Os dois atôres imobilizam-se num abraço de bela postura retórica. 2. Tio João José subtrai a urna eleitoral, símbolo da falsa democracia dos coronéis. Proeza de epopéia. Bela página histórica. Gesto esplêndido. 3. Conta-se de forma melodramática a aventura corajosa de Pórcia que constituirá uma figura essencial da hagiografia pessoal do poeta, uma de suas imagens exemplares.

Castro Alves nunca cessou de viver miticamente. Sempre representou, nunca se perdeu de vista. Ao deixá-lo, Eugênia atira-lhe raivosamente no rosto os livros que êle escreveu ou amou; é dêle próprio que ela se desfaz. Esses despojos livrescos são a própria existência do poeta. O tempo do poeta, como canta o câoro dos atôres, não é o tempo em que êle viveu, mas o tempo de canção que o celebra. Seu espaço seria o das **imagens**, se essa palavra pudesse ser desvinculada da idéia de “mimesis”. Já que, de fato, trata-se de imagens que nada imitam, mas que se inscrevem “sem mais”, a vida do poeta é a marca que êle deixa no espaço literário.

Deixaremos de lado o problema de saber o que a peça de Guarnieri desvenda do Romantismo. Haveria muito a dizer sôbre o fascínio do teatro nos românticos, sôbre o paralelismo, por exemplo, entre os amôres de Castro Alves por Eugênia Câmara e os de Berlioz por Harriet Smithson. Mas a obra de Guarnieri pretende ser mais que um documentário histórico. Ela convida a questionar os limites da representação.

Que pode significar a vontade de suspender uma gravação **televisada** — esta vontade que os atôres manifestam, rejeitam o apresentador? Ela supõe a possibilidade de opor ao espetáculo (concebido como produção artificial, artificiosa), uma realidade autên-

tica, originária; de opor à escritura do palco uma fala pura; de opor ao palco da escritura a presença verdadeira; de expulsar a diferença para que advenha êsse presente vivo — que Derrida mostrou ser um presente mítico (a essência do mítico é o sonho de uma vida sem diferença, sem representação).

Uma outra representação ressurgue sempre, sublinhada aqui pelo fato de estarmos ainda na presença de atôres, isto é, na ausência de personagens “reais”. (No segundo ato, tôda a companhia assiste a cada uma das cenas). E isso de maneira definitiva, como o demonstra a reaparição do animador triunfante, ao lado do cadáver de Castro Alves (no instante que precederia à queda do pano, se êsse acessório do teatro tradicional não tivesse sido suprimido — como também foi suprimida a nossa esperança de reencontrar aquêdo do palco, fora do teatro, um mundo verdadeiro).

Está pois assegurado que um certo teatro é capaz de se afastar das manifestações fáceis demais “à la Artaud” (a apresentação de explosões vitais que mostram a vida no que ela tem de irrepresentável) e de afirmar, enfim, como o próprio Artaud, a “lei cruel” da diferença.

No entanto, tomando uma certa liberdade em relação a Artaud e Derrida, gostaríamos ainda de colocar uma nova questão. Essa consciência de que o espetáculo é incontornável, que o lugar do palco é intransponível, não impede que nos perguntemos em **que** palco particular somos historicamente solicitados a nos mover, ou melhor, em que forma de espetáculo somos hoje chamados a nos inscrever. O palco romanesco oferecia-se aos contemporâneos das Emma Bovary e dos Julien Sorel bem como o palco do teatro à italiana seduzia o século XVIII. Existe, no século XX, um modelo cinematográfico do comportamento, mas também um palco da foto-novela ou o espaço espetacular da foto de revista. Em comparação a êsses lugares ou a essas formas de inscrição da vida, quais são as particularidades do palco televisual? Deixemos êsse problema para investigações mais metódicas do que esta nota. Indicaremos apenas que, com relação ao teatro ou ao cinema, só a televisão pode desenvolver a função fática, isto é, só ela pode acentuar o contacto nêle próprio, como sustento da comunicação. O apresentador encara o espectador, dirige-se expressamente a êle, mantém o espetáculo em curso mesmo durante os intervalos. Ele garante a continuidade do programa e a coesão do público, quando uma e outra estavam em vias de dissolver-se. Sua facundidade, sua grandiloquência, são diretamente proporcionais ao risco de fragmentação do programa e de divisão do público.

O modelo televisual compreende, naturalmente, outros elementos. Mas inclui também (e foi êle que Guarnieri sublinhou): uma presença tagarela, enfática e satisfeita, que se torna tanto mais necessária quanto mais a coletividade está ausente.

Existe um outro modelo, que foi por vêzes resumido pela fórmula: “O teatro está na rua” e que talvez Castro Alves antecipasse ao dizer: “A praça é do povo”. Um outro espetáculo? Ou um espetáculo outro?

Jean Galard

A RESPEITO DE "O INTERROGATÓRIO"

Aquêles que tiveram a oportunidade de ver mais de uma vez "O Interrogatório" de Peter Weiss, na montagem do Teatro São Pedro, puderam acompanhar um trabalho experimental em teatro. Entre as primeiras apresentações e as últimas, a peça foi objeto de reflexão por parte dos atôres e do diretor, passando por uma mudança qualitativa essencial. Nessa volta-sôbre-si-mesmo o teatro recuperou a peça que, de pretexto, transformou-se em texto.

O que é "O Interrogatório"? À primeira vista, um tribunal, como o título e a cena o indicam. Mais que isso. Um tribunal hiperóico, pois o público julga também os juizes. Há qualquer coisa, porém, que impede a aceitação disso que parece tão óbvio. Um tribunal costuma ser o espaço de uma economia: a redistribuição da justiça a que todos têm direito; ora, em momento algum Peter Weiss se coloca nessa perspectiva. "O Interrogatório" não está comprometido com a justiça distributiva. Por isso não é um tribunal. Não é uma denúncia, mas uma constatação. O tribunal denuncia, a imprensa propala, mas o teatro analisa. E ao fazê-lo interpreta, evidenciando o significado histórico e político do que mostra. Para o texto, transcrição e interpretação dos autos, é fundamental estabelecer os parâmetros da História, isto é, conduzir a um esclarecimento do passado e do **presente**. Entretanto, é preciso não esquecer a cautela de Weiss. Quando o texto (por exemplo, a fala final do velho ex-oficial nazi) revela a atualidade da política nacional-socialista, nunca o autor diz que a história se repete. Sua consciência política é muito aguda para cair numa falácia dêsse teor. O que o texto diz, e nisso reside tôda sua fôrça, é que as condições que geraram o nacional-socialismo **ainda existem**, e que a Segunda Guerra Mundial e os Campos de Concentração constituem apenas um episódio, uma das faces de um processo que não acabou. É preciso ter sempre presente a composição do texto. O programa, impresso pelo São Pedro, coteja seqüências dos autos e do texto. Que significa uma peça teatral saída diretamente de uma peça jurídica? Significa que o autor deseja transcrever e que, portanto, sua palavra é transitiva direta e não alusiva. Que deseja falar a situação e não **sôbre** ela. As testemunhas, as vítimas e os carrascos não devem aparecer nem como símbolos nem como álibis, mas como a presença maciça

e sóbria da História, devendo ter a mesma austeridade que caracteriza a cena, o vestuário e a ausência de maquiagem.

Quem são os acusados? Oficiais de ontem, comerciantes, industriais, médicos, economistas e ministros de hoje. São homens que foram deslocados do exército (que objetivamente não possuía mais condições para existir) para o espaço do mundo civil, perfeitamente adequado para absorvê-los e... absolvê-los. Perder a farda é uma contingência — afinal, os Aliados ganharam a guerra — mas a realidade econômica e social, com tôdas as suas vicissitudes, se mantém. E os civis, veteranos de guerra, ao perderem a farda nem por isso perderam seus lugares. Mudou apenas o cenário da luta, mas não a própria luta. Como Proteu, ela é capaz de revestir-se de aspectos variados; aliás, sua permanência decorre justamente da facilidade de suas metamorfoses. A estabilidade de um sistema tem por corolário a maleabilidade de sua ideologia.

Quem são as testemunhas? Vítimas e cúmplices — judeus e capitães de indústria. A linguagem que o texto fala possui força desmistificadora: homogeneiza aquilo que o tribunal diferencia. “O Interrogatório” repete a todo momento que o campo de Auschwitz não é o resultado da ação de uma camarilha sádica. Psicologizar a História é naturalizá-la e, portanto, eximir-se dela. O sadismo dos carcosos encontrou no campo o espaço para sua emergência despudorada, mas, justamente porque o encontrou, não o produziu. Tal espaço é o produto da ação conjugada da economia alemã com a política nacional-socialista. Por isso entre o banco dos réus e a poltrona dos cúmplices não há diferença alguma. Quando Weiss distribui, anarquiza a economia judiciária.

Entre os acusados não há nenhuma heterogeneidade, sendo prova disso uma única personagem poder representar todos êles sob a massa branco-e-prêto do uniforme nazi e do terno elegante de quem freqüenta a Bôlsa e o Parlamento. Entre as testemunhas, porém, existem diferenças.

Há vítimas em estado puro: aqueles que não compreenderam porque o campo existiu e que, num esforço de racionalização, buscaram seu motivo na crueldade dos homens e do racismo alemão.

Há, porém, as vítimas que compreenderam tudo, desde a vida no campo (o que fazer para continuar vivendo num semi-mundo dotado de regras específicas e onde a vida se tornou eufemismo para a degradação moral e física), até a origem e manutenção do campo (quem é quem na ordem econômica, política e social). Por que compreenderam, essas vítimas resistiram, pois não estavam mergulhadas

de ponta-cabeça no Destino. E por isso mesmo ficam irritadas com o belo olhar indignado da humanidade que, depositando tãda sua boa vontade no repúdio às malvadezas e no auxílio aos infelizes, não se apercebe que o mundo é um vasto campo de concentração. Pois que é viver num campo? É viver em rebanho, é cumprir obedientemente ordens cujo principio e cujo fim escapam ao executante, é não discutir nunca a realidade, que aparece decretada em sua necessidade desde o fundo do Tempo. Essas testemunhas bradam: não podemos compreender a pergunta das pessoas bem intencionadas — “Mas como isso pôde acontecer a sêres humanos”? — pergunta que reduz o nazismo à equação sadismo + racismo = confiança ilimitada em Hitler.

Há, enfim, os cúmplices. A cumplicidade também está escalonada em graus.

São cúmplices os indiferentes. Aquêles que viram os trens e não perguntaram o que nêles havia. Aquêles que viram a fumaça dos fôrnos crematórios e preferiram acreditar que ali eram assados pães. Aquêles que descobriram o que vinha nos trens e o que se queimava nos fôrnos, mas temeram declará-lo. Sob a excusa do medo, esconderam sua convivência irreparável.

A cumplicidade verdadeira, porém, não é essa. É aquela que atua em vez de opinar. É a cumplicidade necessária da indústria alemã — necessária porque o nazismo apareceu como a tábua de salvação para uma economia inflacionária, com o mercado externo em retração e com o mercado interno em extinção. O domínio dos mercados depende da revalorização da moeda e da contenção das despesas. A diminuição dos gastos da produção refluí sempre para o capital variável e, portanto, para a mão-de-obra. A indústria alemã precisa de mercados e da revalorização do marco — a guerra remediara êsses males, A indústria alemã precisa de “homens aptos para o trabalho”, isto é, de mão-de-obra farta e barata — o campo terá a função de afastar os empecilhos das finanças (isto é, os judeus) e de fornecer braços gratuitos para o trabalho (isto é, os judeus). Desde que o exército alemão se disponha a garantir a produção e a produtividade, a indústria alemã aceitará todos os compromissos daí decorrentes.

Aquêles que viram as primeiras apresentações da peça de Weiss, no São Pedro, sentiram-se incomodados. O mal-estar não provinha do texto, mas de sua transformação em pathos. A passagem da História à Dôr e daí para o Espetáculo levava a imaginar que a Verdade dependia das vítimas serem autênticas e os atôres sinceros. O Interrogatório transformava-se em Purgatório.

Era desagradável a redução dos acusados ao cinismo e à imprudência e, daí, ao burlesco. Tornava-se cômico vê-los negar fatos de todos conhecidos. Rir dos carrascos era, na verdade, deslocar os titeres rumo à caricatura.

Incomodava, também, a redução dos acusadores a pobres vítimas indefesas. Era triste vê-los ali, sós e sem amparo, oferecidos num holocausto vão. Chorar com êles era sentir-se gratificado e justificado.

O uso de slides, por sua vez, em lugar de produzir distanciamento, produzia envolvimento emocional. A platéia deixava de ver para se **comover**. O crescimento da emoção no palco e na platéia levava ao paroxismo do Sofrimento e, talvez, quem sabe, da Vergonha (“como somos perversos”).

O Interrogatório afastava-se cada vez mais rumo a um espaço e a um tempo reclusos, donde passados. Em vez de uma globalização do processo como História aberta, o espetáculo fechava-se sobre si mesmo, guardado nos arquivos dos tribunais.

O espectador, que afinal pagara pelo ingresso, que pagara para ver Sofrimento (que é sempre o sofrimento dos outros e, por simpatia nosso) saía retribuído do teatro. O preço da entrada era proporcional à quantidade de dôr vista. Nessa transação bem sucedida, a consciência se apaziguava, indignada com a vileza humana. Vileza abstrata no tempo — ora, tudo isso se passou nos idos de quarenta com judeus — e no espaço — ora, tudo isso se passou num palco. A irritação de uma das vítimas contra a bela-alma, cheia de piedade e de comiseração, perdia sua força, pois o espetáculo, feito de torsões, suor e sangue suscitava essas mesmas emoções que o texto acusara. A purgação estava consumada e a maldade, expurgada.

O espectador não emocionado dispunha, então, de um recurso mínimo para julgar a peça: o recurso do símbolo. Enquanto os emotivos faziam a barganha entre o ingresso e o espetáculo, os frios faziam permutas das situações: isto simboliza aquilo. E de permuta em permuta concluía-se a atualidade da peça, graças a um sistema simbólico de transposições. Mais uma vez a História era posta de lado. E o texto, que era uma transcrição dos autos, perdia sua força transitiva. Os atôres sentiam o que diziam, em vez de pensar. O interrogatório convertia-se no emblema da crueldade humana. As contradições da Alemanha Nazista, dissolvidas na emoção e no psicologismo, isto é, naturalizados, deixavam de ser contradições de um sistema no interior de um processo aberto.

A nova versão cênica d’“O Interrogatório”, porém, recupera o texto de Weiss. Passa a dar ênfase às falas que dizem a História: o canto do Sargento Stark, o canto da Máquina-de-fazer-falar, o dis-

curso do médico judeu, a presença do advogado de defesa, no interior do palco, junto às testemunhas, a fala final do velho oficial nazi. A diminuição e seleção dos slides contribui para elevar a peça da condição de espetáculo para a de deciframento. A sobriedade da cena vai-se refletindo na sobriedade dos depoentes. A contradição anterior entre a austeridade cênica e o melodrama verbal e gestual se desfaz, cedendo passo à harmonia entre o dito e o visto. A ideologia pode agora ser decifrada: existe a distância mínima para se perceber que nada está escondido nem exibido, mas que tudo está deformado.

E quando, no final, a voz off pede ao público que não aplauda o que viu, êsse pedido emana diretamente da cena. Antes, o pedido impedia que a platéia, comovida, se desobrigasse do fardo de sua emoção. Agora, o mal-estar encontrou seus fundamentos e é impossível aplaudir porque o aplauso não exige mas vincula.

Marilena de Souza Chauí-Berlinck