

# Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

## *A Pé*, de Sławomir Mrożek, e *A Armadilha*, de Tadeusz Różewicz: Drama, Testemunho, Memória e Tradução

Marcelo Paiva de Souza

### Para citar este artigo:

SOUZA, Marcelo Paiva de. *A Pé*, de Sławomir Mrożek, e *A Armadilha*, de Tadeusz Różewicz: Drama, Testemunho, Memória e Tradução. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731033920200211>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

## A Pé, de Sławomir Mrożek, e A Armadilha, de Tadeusz Różewicz: Drama, Testemunho, Memória e Tradução<sup>1</sup>

Marcelo Paiva de Souza<sup>2</sup>

### Resumo

Em um plano teórico mais amplo, a matéria sob escrutínio neste artigo é o teatro como um *medium* artístico *sui generis* de testemunho e memória da *Shoah* (conforme estudiosos como Robert Skloot e Grzegorz Niziołek, entre outros). Aborda-se a questão contra o pano de fundo das realizações de encenadores e dramaturgos poloneses desde o imediato pós-guerra até os dias de hoje – riquíssimo acervo criativo ainda vastamente desconhecido no Brasil. Para efeito de exemplificação e exame de aspectos específicos do problema, duas peças fundamentais, ainda sem tradução em português, são objeto de comentário e discussão um pouco mais detidos: *Pieszko* (*A pé*, 1980), de Sławomir Mrożek, e *Pułapka* (*A armadilha*, 1982), de Tadeusz Różewicz.

**Palavras-chave:** Testemunho e memória da *Shoah*. Teatro polonês do pós-guerra ao presente. *Pieszko*. *Pułapka*. Tradução de/para teatro.

## *On foot*, by Sławomir Mrożek, and *The Trap*, by Tadeusz Różewicz: Drama, Testimony, Memory and Translation

### Abstract

At a broader theoretical level, the subject matter of this article is theater as a *sui generis* artistic medium of testimony and memory of the Shoah (according to scholars like Robert Skloot and Grzegorz Niziołek, among others). This issue is addressed in the background of Polish theater and drama from the immediate post-war period to the present day – an impressively rich body of creative achievements in its most part still unknown in Brazil. For the purpose of exemplifying and examining particular aspects of the problem, two major plays still untranslated into Portuguese – *Pieszko* (*On foot*, 1980), by Sławomir Mrożek, and *Pułapka* (*The trap*, 1982), by Tadeusz Różewicz – are analyzed and discussed in more detail.

**Keywords:** Shoah's testimony and memory. Polish theater from post-war to the present. *Pieszko*. *Pułapka*. Theater translation.

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado das atividades que desenvolvi, ao longo de 2019, em um pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará, sob a supervisão do Prof. Dr. Walter Carlos Costa. O trabalho teve seus tópicos principais apresentados em comunicação no XVI Congresso Internacional ABRALIC (realizado na UnB, de 15 a 19 de julho de 2019) no Simpósio Temático Literatura e Testemunho: Teorias, Limites, Exemplos, coordenado por mim, juntamente com os Profs. Drs. Marcelo Ferraz de Paula (UFG) e Wilberth Salgueiro (UFES). Em versão abreviada, o texto foi publicado nos Anais Eletrônicos do evento.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas e da Pós-Graduação em Letras da (Universidade Federal do Paraná UFPR); tradutor: [mrclpvdsz@gmail.com](mailto:mrclpvdsz@gmail.com)

## *A pé*, de Sławomir Mrożek, y *La Trampa*, de Tadeusz Różewicz: Drama, Testimonio, Memoria y Traducción

### Resumen

En un nivel teórico más amplio, el tema que se analiza en este artículo es el teatro como medio artístico *sui generis* de testimonio y memoria de la Shoah (según estudiosos como Robert Skloot y Grzegorz Niziołek, entre otros). El tema se aborda en el contexto de los logros de los directores de escena y dramaturgos polacos desde la posguerra inmediata hasta la actualidad, una colección creativa muy rica que aún es desconocida en Brasil. Con el fin de ejemplificar y examinar aspectos particulares del problema, se analizan y discuten dos obras importantes aún sin traducir al portugués: *Piesz* (*A pé*; 1980), de Sławomir Mrożek, y *Pułapka* (*La trampa*; 1982), de Tadeusz Różewicz. con más detalle.

**Palabras clave:** El testimonio y la memoria de la Shoah. Teatro polaco desde la posguerra hasta la actualidad. *Piesz*. *Pułapka*. Traducción desde / hacia el teatro

A princípio, personagens e circunstâncias podem dar uma impressão de familiaridade, e o curso da ação talvez pareça conformar-se aos limites do meramente biográfico. Mergulhados em um torvelinho de emoções convulsas e desencontradas, confrontam-se Franz Kafka e seu Pai. Não conhecemos todos esse *Künstlerdrama*<sup>3</sup>? Já não repassamos diversas vezes essa página da vida e da obra de Kafka?<sup>4</sup> Para nossa surpresa, porém, o medo aqui deixou de ser apanágio do filho. Embora a atitude e as palavras do Pai guardem seu travo de ressentimento, seu açoite de recriminação, é ele agora a vítima de um terror implacável, sob o qual o velho Hermann desaba, desamparado, em uma espécie de colapso. Franz presta-lhe socorro; coloca-o na cama, estende sobre ele uma coberta, diz em tom protetor e reconfortante:

Fique deitado tranquilo, eu já vou chamar um médico... durma... não tenha medo de nada, papai... você ainda vai viver muito... vai me enterrar e pôr uma lápide tão grande em cima da minha cabeça que eu nunca vou conseguir levantar...

PAI *senta-se* Ansel<sup>5</sup>... pelo menos uma vez, ouça seu pai... você é uma toupeira cega... você não vê essa matilha de cães correndo pela terra, pelas aldeias e cidades, pelas florestas e ruas... você não ouve os latidos... mas eu sinto [...] que eles estão em nosso rastro... eles vão nos alcançar na terra e debaixo da terra, eles vão achar você no teu refúgio... vão asfixiar e queimar todos nós... [...] *O Pai põe-se a escutar* Já estão chegando... Estão vindo atrás de nós... (Różewicz, 2005, p. 290-291<sup>6</sup>).

Termina com essa agourenta fala o décimo quarto – e último – quadro da peça *A armadilha* (*Pułapka*; 1ª ed. 1982), de Tadeusz Różewicz (1921-2014),

<sup>3</sup> Literalmente, em português, “drama do artista”. Sobre o conceito de *Künstlerdrama* e seus usos nas pesquisas sobre a literatura dramática mundial, ver Göbler (2009).

<sup>4</sup> A referência indispensável aqui, obviamente, é a célebre *Carta ao pai* (Kafka, 1994).

<sup>5</sup> Ansel (אנשיל): nome judeu de Franz Kafka. Ver “Kafkas Grabinschrift” (O epitáfio de Kafka). Disponível em [http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck\\_archiv/fundstueck/457436](http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457436). Acesso em: 6 jun. 2020.

<sup>6</sup> Leż spokojnie, zaraz pójdę po doktora... śpij... nic się nie bój, tato... będziesz jeszcze żył długo... pochowasz mnie i postawisz na głowie taki wielki kamień nagrobny, że nigdy go już nie podważę.../OJCIEC *siada* Ansel... choć raz postuchaj Ojca... ty jesteś ślepy kret... ty nie widzisz tej sfory psów co biega po ziemi, po wsiach i miastach, po lasach i ulicach... nie słyszysz ich szczekania... a ja czuję [...], że oni są na naszym tropie... oni nas dopadną na ziemi i pod ziemią, oni cię znajdą w twoim schronie... oni nas wszystkich wyduszą i spalą... [...] *Ojciec nastuchuje* Oni już nadchodzą... Oni idą po nas... (Todas as publicações estrangeiras citadas neste artigo têm tradução de nossa autoria).

sugestivamente intitulado: “Ele nunca vai crescer”. Mas de fato a obra ainda não chegou a seu desfecho, a pena do dramaturgo faz com que deparemos no texto com uma derradeira surpresa, uma cena breve, sem diálogos, descrita em didascália sob o título: “Contra a parede”. Leiamos:

Palco vazio. Ao fundo, parede negra. A luz dos refletores corta o espaço. Da escuridão, uma por uma, vão saindo pessoas. Todas as pessoas que tomam parte nesta história. Os atores se seguram pelas mãos, se aproximam da ribalta, recuam; os atores se inclinam diante do público, alguém traz uma cesta decorativa de flores com um cartão branco dependurado... Lentamente – centímetro a centímetro – a parede negra se abre. Entram em cena os Verdugos. Andam entre as pessoas, gritam algo, por fim começam a fustigá-las em direção à parede. Fustigam as pessoas como uma manada em um vagão de gado, empurram, espremem. Veem-se rostos, mãos... Um Verdugo atira a cesta de flores... A parede negra se fecha lentamente... ainda se veem mãos, dedos. Os Verdugos saem. A parede está fechada. A Parede da Morte<sup>7</sup>. (Różewicz, 2005, p. 291).

O engenho teatral do autor é de uma sofisticação notável. A cena entre Franz e seu Pai acaba sob uma atmosfera de tangível ameaça e tensão. Que a cena seguinte, por seu turno, *parece resolver até certo ponto em um resolutivo movimento de distensão*.

Ainda reverbera no ar, decerto, a nota de ameaça, mas tudo indica que é tempo de algum alívio. Não estamos mais lidando com personagens; da escuridão, emergem agora *ludzie, aktorzy* (pessoas, atores), que, após avançar até a ribalta de mãos dadas, recuam e se curvam em uma convencionada medida, sugerindo assim a iniciativa do aplauso, bem como, portanto, o cessamento do regime ficcional e a conclusão da fábula. Só que não. Irrrompem no palco Verdugos (*Oprawcy*) e nos achamos de novo em poder da ficção dramática, constrangidos, diante do que acontece em seguida no espetáculo imaginado por Różewicz, a desempenhar o papel perturbador de testemunhas. A

<sup>7</sup> Pusta scena. W głębi czarna ściana. Przelatuje światło reflektorów. Z mroku wychodzą pojedynczo ludzie. Wszyscy ludzie biorący udział w tej opowieści. Aktorzy trzymają się za ręce, zbliżają się do rampy, cofają się, aktorzy kłaniają się publiczności, ktoś wnosi dekoracyjny kosz kwiatów z przyczepioną białą kartą... Czarna ściana powoli – centymetr po centymetrze – rozsłucha się. Na scenę wchodzi Oprawcy. Chodzą między ludźmi, coś pokrzykują, wreszcie zaczynają popędzać w stronę czarnej ściany. Popędzają ludzi jak stado do bydłowego wagonu, wpychają ich, ugniatają. Widać twarze, ręce... Oprawca wrzuca kosz z kwiatami... Czarna ściana powoli zamyka się... jeszcze widać dłonie, palce. Oprawcy odchodzą. Ściana jest zamknięta. Ściana Śmierci.

truculência, os gritos, o vão na parede negra que de súbito se torna a entrada de um dos vagões destinados às fábricas de morte da *Shoah* – eis-nos perante um duro *memento*, um flagrante de um passado que não passa, que não pode passar.

Tocamos nesta altura o nervo da problemática que nos interessa na presente oportunidade. Deixando de lado por um momento a *Armadilha* różewicziana, tratemos de balizar rapidamente os múltiplos níveis do terreno de nossas reflexões e o roteiro a ser percorrido daqui em diante. O principal objetivo em vista consiste em dar a conhecer, introdutoriamente, duas obras fundamentais da literatura dramática polonesa da segunda metade do séc. XX: além da já mencionada *A armadilha*, de Tadeusz Różewicz, *A pé* (*Pieszko*; 1ª ed. 1980), de Sławomir Mrożek (1930-2013). Em ambas as peças, assoma com especial intensidade a experiência histórica da *Shoah*; em ambas, os expedientes criativos da dramaturgia, à sua maneira, respondem aos desafios do testemunho e da memória. Para demonstrar *como*, propõe-se nestas linhas uma espécie de dispositivo crítico-textual, que articula, emoldura e destaca fragmentos escolhidos das obras, em tradução para o português<sup>8</sup>. Assim, talvez, o próprio trabalho de linguagem de Mrożek e de Różewicz, recriado em nossa língua, revele seus segredos – as feições da escrita de cada autor, seu enorme poder de sugestão literária e cênica.

Antes de passar às peças, porém, cabe um aceno às amplas perspectivas de investigação a que elas convidam. A primeira questão teórica mais geral sob escrutínio é a especificidade do fenômeno teatral como forma de testemunho e *medium* de memória do Extermínio. Conforme advertia, em fins da década de 1980, Robert Skloot (1988, p. XIV): “O Holocausto no teatro apresenta problemas que são distintos daqueles encontrados na prosa ou na poesia, no cinema ou na música, e eles merecem discussão”<sup>9</sup>. Ou, mais recentemente – e em termos mais incisivos –, conforme advertiu Grzegorz Niziołek (2013, p. 84): “De costume, o

---

<sup>8</sup> A tradução de *A armadilha* e *A pé* faz parte de um projeto tradutório maior, a que venho me dedicando há alguns anos: uma antologia comentada de dramaturgia polonesa moderna em português.

<sup>9</sup> The Holocaust in the theatre presents problems that are different than those found in prose or poetry, film or music, and they deserve discussion.

teatro tem sido marginalizado [...] e a singularidade do *medium* da cena tem sido quase que inteiramente desconsiderada”<sup>10</sup> nas pesquisas em torno da *Shoah*.

Cioso da densidade toda própria da dimensão do palco, das dinâmicas peculiares intrínsecas à maquinaria do espetáculo, seja quanto ao trabalho de criação, seja quanto aos processos de recepção, Niziołek salienta que uma tentativa de “apreensão mais plena” do teatro como espaço de testemunho e de rememoração do Extermínio requer rigoroso exame crítico e “reformulação de muitas estratégias de investigação elaboradas nos domínios de outras artes”<sup>11</sup> (Niziołek, 2013, p. 84). O pesquisador enfatiza, além disso, a necessidade de considerar com cuidado os distintos condicionamentos socio-históricos de cada realização teatral, o específico pano de fundo de cultura e de experiências coletivas que tem “influência não apenas nas formas da representação artística mas, igualmente, na economia dos afetos que configuram a relação entre a cena e a plateia, entre os atores e o público”<sup>12</sup>. (Niziołek, 2013, p. 84).

Ao contrário do que talvez possa parecer, os pontos assinalados por Niziołek não concernem tão só à interrogação da *mise-en-scène*, da complexa e evanescente concretude do evento teatral; dizem respeito também ao estudo da literatura dramática. Com efeito, entretanto, das particularidades do “*drama do Holocausto*” – para aludir à fórmula no subtítulo da já mencionada obra de Robert Skloot (1988) – decorre um segundo feixe de questões teóricas com que nos defrontamos. Estão em pauta agora, antes de mais nada, os traços distintivos do gênero dramático enquanto tal. Em “sua existência literária”, assevera Jean-Pierre Sarrazac, o drama não deve ser separado de seu “devir cênico”, daquilo que, nos próprios meandros do texto, “pede pelo teatro, pela cena” (Sarrazac, 2007, p. XV). Ao analista das poéticas do drama, por conseguinte, compete transitar por uma região de fronteira, alerta, de um lado, para as coordenadas literárias relevantes

---

<sup>10</sup> Teatr podlegał zazwyczaj [...] marginalizacji, a odrębność scenicznego medium nie była niemal zupełnie brana pod uwagę.

<sup>11</sup> pełniejsz[e] uchwyceni[e] [...] przeformułowani[e] wielu strategii badawczych wypracowanych w przestrzeni innych sztuk.

<sup>12</sup> wpływ nie tylko na formy artystycznej reprezentacji, ale również na ekonomię afektów kształtujących relację między sceną a widownią, aktorami a publicznością.

caso a caso e, de outro, para os nexos significativos (não raro bastante oblíquos) entre a escrita dramática e o âmbito das tradições e práticas cênicas.

Ainda acresce a tanto, todavia, mais uma série de desafios, ao levarmos em conta em especial o numeroso contingente de peças teatrais que lidam com o tema da *Shoah*. Citando de novo Skloot: agrupados, esses textos constituem “um conjunto enormemente variado na forma e no conteúdo<sup>13</sup>” (1988, p. XIII), com implicações éticas e políticas intrincadas, graves, de permanente atualidade. Em diversas línguas, em diversos estilos e registros, eles demarcam “um imenso território intelectual e emocional” (Skloot, 1988, p. XV) a explorar<sup>14</sup> – sob pena de darmos as costas a perguntas que, não possuindo quiçá resposta cabal, precisam ser (re)feitas. Perante o “longuíssimo século XX” (Sarrazac, 2007, p. XXII) da modernidade do drama – assim denominado por oposição ao “breve século XX” de Hobsbawm –, perante as “profundas mutações” (Sarrazac, 2007, p. 2) que a forma dramática vem conhecendo “a partir dos anos de 1880 até os dias de hoje”, Sarrazac afirma sua convicção de que, “de colapso a restabelecimento ou, caso se prefira, de ‘crise’ a ‘retomada’ quase instantânea, [o drama moderno] não para de se reinventar” (Sarrazac, 2007, p. 15). Nos termos muito certos do pesquisador, nossa tarefa consiste então em examinar como o drama moderno se reinventou, que mutações se deram em suas formas, sob um dos traumas da Era dos Extremos.

### O drama polonês da *Shoah*

Como ficou patente desde o começo, o foco aqui proposto incide em obras de dois dramaturgos modernos poloneses. Dito isto, e frisando ademais que nem *A armadilha*, de Różewicz, nem *A pé* de Mrożek, estão disponíveis por ora em

---

<sup>13</sup> an enormously varied lot in form and content.

<sup>14</sup> an immense intellectual and emotional territory. O próprio Skloot, além do já referido estudo, dedicou outras obras a tal exploração: ele é o organizador de dois valiosos volumes que coligem peças acerca da *Shoah* (Skloot, 1982 e 1999). Entre outros resultados da pesquisa acadêmica internacional voltada para a *Shoah* na literatura dramática e no palco, ver Schumacher (1998) e Patraka (1999).

tradução integral para o português do Brasil<sup>15</sup>, ingressamos em uma derradeira frente de problematização teórica, em cujo horizonte se delineiam outros desafios e tarefas a solicitar esforços<sup>16</sup>. *Grosso modo*, a sorte da dramaturgia polonesa nas letras e nos palcos brasileiros não têm sido das melhores. Em que pese a relativa notoriedade entre nós de encenadores e teóricos do teatro como Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski, ou mesmo de um crítico como Jan Kott, a excepcional literatura dramática produzida por criadores deles coetâneos – bastem como exemplos Mrożek e Różewicz – permanece ainda inédita e amplamente ignorada em nosso país<sup>17</sup>. Ora, a vasta fortuna cênica mrozkiana e różewicziana, seja na Polônia, seja pelo mundo, e a sólida bibliografia acadêmica polonesa e internacional acumulada em torno da produção dramaturgical dos dois autores<sup>18</sup> não permitem dúvida. A estatura artística de Mrożek ou Różewicz não se mede somente em escala local: um e outro são vultos de destaque na história do drama e do teatro modernos. Ocioso talvez acrescentar, em face disso, quão severo é o saldo negativo resultante da quase completa ausência de tais escritores em nosso meio – em cena ou ao menos em livro. E não se trata apenas da falta deste ou daquele nome, insistamos, mas sim da virtual inexistência, *in totum*, de um acervo dramaturgical ímpar, de exuberante vigor criativo e imponente riqueza de assuntos e de técnicas.

Dada a geopolítica da *Shoah* e o terrível quinhão que tocou à Polônia na Segunda Guerra, não admira que a sombra do Extermínio recaia precoce e duradouramente sobre esse acervo, espalhando-se por parte apreciável dele em um diferenciado espectro de testemunho e memória. Apontemos um caso ilustrativo, entre muitos: em 1946, o Comitê Central dos Judeus Poloneses dá à

---

<sup>15</sup> Ambas as peças encontram-se traduzidas em diversas línguas. As edições em língua inglesa são talvez as mais acessíveis. Ver Mrożek (2004) e Różewicz (1997).

<sup>16</sup> Sobre a tradução de literatura dramática no contexto do teatro brasileiro moderno, ver Souza (2015).

<sup>17</sup> Em certa medida, o caso de Mrożek exige uma ressalva: a Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural registra cerca de uma dezena de montagens de peças do autor no Brasil (a maioria na década de 1970), algumas com a participação de nomes de grande importância em nosso meio cênico. Ver <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa403044/slawomir-mrozek>. Acesso em: 6 jun. 2020. Até onde pude apurar, no entanto, essas empreitadas não redundaram em iniciativas editoriais: o dramaturgo continua inédito entre nós.

<sup>18</sup> Ver, entre inúmeros outros itens de mérito, Błoński (1995), Stephan (1997), Filipowicz (1991), Niziołek (2004).

estampa a peça *Wielkanoc* (Páscoa), de Stefan Otwinowski (1910-1976). Prefaciando a obra, cuja ação tem por eixo o levante no gueto de uma cidadezinha polonesa, o autor se debruça sobre as motivações e circunstâncias de elaboração do texto. Conta que no verão de 1941 saiu em viagem de Varsóvia, de ônibus, rumo à casa da família. No caminho, o ônibus faz uma parada em uma pequena cidade, “defronte de uma estalagem *que há dois anos decerto era judia*. Seguindo viagem” – anota Otwinowski – “compus os esboços de um futuro drama”<sup>19</sup> (1946, p. 17). Que não tarda a se completar! No verão de 1943, sobrevém o que para o escritor foi a “experiência mais excruciante” (Otwinowski, 1946, p. 17) que viveu no decorrer da guerra: a liquidação do Gueto de Varsóvia após as seis semanas de seu Levante<sup>20</sup> contra as forças nazistas. Naquele momento, ao prólogo antes concluído vieram se somar as partes que faltavam.

“Pois então não só a épica”, indaga Otwinowski, também o drama se presta ao registro “de um vestígio da história”<sup>21</sup> (1946, p. 17), seja ela de tamanho horror? A despeito de um quê de ingenuidade e da modéstia de sua envergadura cênico-literária, *Páscoa*, sem margem de dúvida, prova que sim. Prova-o, de modo ainda mais categórico, a produção dramática polonesa dos últimos anos<sup>22</sup>, com seu resolutivo ímpeto de memória, suas polimorfos, insistentes estratégias de choque antiamnésico. Entrevistada sobre essa tendência – que não é exclusiva do drama e do teatro, mas se faz observar igualmente em várias outras linguagens artísticas –, a antropóloga Joanna Tokarska-Bakir (2012, p. 265) atribuiu a ela um sentido de enfrentamento dos fantasmas da história, de investida contra as barreiras existentes “entre a efetiva influência do passado e o que desse passado chega

---

<sup>19</sup> przed zajazdem, który przed dwoma laty był napewno żydowski. Jadąc, komponowałem próby przyszłego dramatu. O grifo na tradução do trecho é nosso.

<sup>20</sup> Najstraszniejszy[e] przeżyci[e]. O Levante eclode, recordemos, no dia 19 de abril de 1943.

<sup>21</sup> A więc nie tylko epika [...] dla śladu historii

<sup>22</sup> São tão numerosos os autores e obras dignos de nota, que sequer uma listagem minimamente abrangente se mostra viável aqui. Deixando o assunto para outra ocasião, chame-se atenção ao menos para um punhado de nomes de relevo, somente entre os dramaturgos nascidos a partir de meados dos anos 1960: Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Paweł Demirski, Zyta Rudzka, Artur Pałyga, Dorota Maślowska. Deve ser mencionada nesse contexto uma importantíssima iniciativa do teatro brasileiro: traduzida (da versão inglesa), dirigida e adaptada por Zé Henrique de Paula, foi encenada pelo Núcleo Experimental, em São Paulo, a peça *Nossa classe* (2010), de Tadeusz Stobrodzianek (1955). Ver o material disponível em: <http://nucleoexperimental.com.br/portfolio-item/nossa-classe/#1465922645207-92205b54-3699>. Acesso em: 6 jun. 2020. O espetáculo teve duas temporadas: de 19/07 a 15/09/2013 e de 4/03 a 1/05/2016.

até a [...] consciência e o discurso público”<sup>23</sup>. Nessa ordem de ideias, não por acaso Tokarska-Bakir se reporta a Jonathan Littell, para evocar as Erínias como “um poderoso símbolo da memória”<sup>24</sup> (Otwindowski, 2012, p. 268-269): perseguidoras das culpas inconfessadas, sob seu látego, cedo ou tarde, os crimes vêm à luz para o devido julgamento. Aproveitando a oportuna deixa da estudiosa, retomemos afinal as engrenagens d’A *armadilha* de Różewicz.

### Testemunho e memória da *Shoah* em A *armadilha*

Conforme já se verificou, o mecanismo concebido por Różewicz tem por base a biografia de Kafka. Dela provém a maioria das *dramatis personae*, bem como, substancialmente, a matéria-prima dos episódios de cujo encadeamento a peça se compõe. Como também já foi salientado, a obra não se estrutura em atos e cenas, mas em quadros (*obrazy*). Há saltos temporais entre um quadro e outro, contudo, os acontecimentos vão se desenrolando em uma linha de progressão cronológica razoavelmente nítida. Ao surgir diante de nossos olhos pela primeira vez, Kafka é um menininho magro com cerca de seis anos de idade que, temeroso da ira paterna, busca refúgio no quarto da empregada da família. Em seguida, já adulto, ei-lo em seus conflitos com o pai e em seus sucessivos – e malsucedidos – noivados, ei-lo a desfrutar da companhia das três irmãs e, mais adiante, a pedir ao amigo Max Brod que lance ao fogo os papéis com sua obra literária. Se considerarmos além disso a diligência de Różewicz na caracterização dos ambientes e na moldagem da psicologia das personagens, certa impressão de naturalismo parecerá inevitável. Está claro, entretanto, que não estamos diante de uma mera biografia dramatizada ou de fatias de vida veristas em estrita aderência ao Kafka histórico. O que importa de fato n’A *armadilha*, arrazoada Halina Filipowicz, além de seu instigante diálogo intertextual com os escritos kafkianos<sup>25</sup>,

---

<sup>23</sup> pomiędzy oddziaływaniem przeszłości a tym, co z tej przeszłości przenika do [...] świadomości i do dyskursu publicznego.

<sup>24</sup> potężny symbol pamięci

<sup>25</sup> Sobretudo com a *Carta ao pai*, a correspondência e os *Diários*, mas não só. O diálogo intertextual com a obra de Kafka também é fundamental em outra peça de Różewicz – *Odejście Głodomora* (A partida do

é a figura de Kafka como “um flexível constructo” cultural “que assombra nosso presente”<sup>26</sup> (Filipowicz, 1991, p. 121). Redesenhada pela ficção dramática, essa figura passa a exibir novos contornos e matizes, em que se projetam, agora, as preocupações do próprio Różewicz como escritor.

Integrante da resistência polonesa nas fileiras clandestinas da *Armia Krajowa* (o Exército Nacional), desde sua estreia como poeta o autor se obrigou a resguardar em seus versos, segundo Henryk Siewierski, “a memória dos fuzilados e enforcados”, “do desespero das mães das vítimas”, da multidão “dos mortos nas câmaras de gás [...]”. Różewicz fala em nome da geração cuja juventude foi perdida na guerra, fala como quem foi salvo por acaso e [...] *tem de dar testemunho*<sup>27</sup>” (Siewierski, 2000, p. 187-188). Como vimos, os dispositivos empregados para tanto no drama różewicziano são contundentes. Convém que nos detenhamos neles uma vez mais, inspecionando de perto seu funcionamento.

O Quadro XII da peça, intitulado “No barbeiro”, surpreende Franz Kafka em uma atividade rotineira e pedestre. Na linguagem e na aparência, seus coadjuvantes levam tintas caricatas, e a ação avança com um marcado acento cômico. Entre uma torrente de salamaleques dirigidos a seu distinto (e mudo!) cliente e repetidas espiñafradas em seu jovem ajudante, o Barbeiro vai se preparando para cortar o cabelo de Kafka e depois escanhoá-lo. Nesse ínterim, adentra o estabelecimento um segundo cliente, o Senhor Conselheiro, elegante, de barba longa e grisalha. Prometendo logo atendê-lo, para ganhar tempo o Barbeiro pede ao recém-chegado o obséquio de permitir que o ajudante do salão lhe lave a cabeça. Este último acomoda o novo cliente em uma poltrona e então:

*De repente, com um movimento brutal, afunda a cabeça do Senhor Conselheiro em uma pia. Segura até que este começa a ficar sem ar, puxa para cima pelos cabelos e afunda de novo na água. O Senhor sufoca...*

---

Artista da Fome), cuja 1ª ed. vem a lume em 1976.

<sup>26</sup> a flexible construct [...] that haunts our present

<sup>27</sup> A ênfase é nossa. Traduções de alguns dos poemas różewiczianos que abordam a *Shoah*, precedidas por um breve comentário, estão disponíveis em Souza (2019).

SENHOR o que... o que é isso... *se engasga* eu... polícia... onde está a polícia?!

RAPAZOTE *calmamente* Mensch... Mensch

SENHOR eu...

RAPAZOTE du alter Strohsack

SENHOR eu...

RAPAZOTE alte Pipe

SENHOR eu...

RAPAZOTE Maul halten!<sup>28</sup>. (Różewicz, 2005, p. 270).

A escalada de insultos e agressões continua. O Rapazote pega a bengala do Senhor, puxa-lhe com violência a barba e a rubrica seguinte informa sobre um detalhe cenográfico de que já nos ocupamos, a ominosa parede negra do desfecho d'*A armadilha*:

*A parede negra se abre. Ao fundo, semiescuridão... Uma única lâmpada acesa, embaixo dela uma cadeira.*

*Com a bengala, o Rapazote empurra o Senhor rumo à parede. Adentram o escuro (p. 271).*

[...]

*Ao mesmo tempo em que o Barbeiro fala com Franz, no escuro, para lá da parede negra, que permanece aberta, prossegue a cena com o Rapazote e o Senhor. As cenas se sobrepõem. Para lá da parede negra a luz aumenta; na barbearia, enfraquece.*

RAPAZOTE *empurrando o Senhor com a bengala* E agora sem roupa! Revista corporal. Os trastes, aqui na esquerda! Tirar tudo e arrumar.

*O Senhor tira, sucessivamente, roupas, sapatos, meias, roupa de baixo. Arruma tudo ao lado da cadeira.*

RAPAZOTE Abre a boca! *Cavouca com o dedo a cavidade bucal do Senhor; empurra-o na cadeira, examina entre os dedos das mãos e dos pés, dentro da orelha, debaixo da língua... Pega uma máquina de raspar cabelo,*

<sup>28</sup> *Nagle zanurza brutalnym ruchem głowę Pana w umywalni. Trzyma tak długo, aż ten zaczyna się dusić, ciągnie za włosy do góry i znów zanurza w wodzie. Pan się krztusi...! PAN co... co to... krztusi się ja... policja... gdzie policja?!/ WYROSTEK spokojnie Mensch... Mensch.../ PAN ja.../ WYROSTEK du alter Strohsack.../ PAN ja.../ WYROSTEK alte Pipe/ PAN ja.../ WYROSTEK Maul halten! A passagem do polonês para o alemão no original torna ainda mais drástica a violência da cena. Em português, as falas do Rapazote têm o seguinte teor: Cara... Cara/ seu farrapo velho/ tralha velha/ focinho fechado!*

*niquelada, brilhante* Agora vamo' fazer aqui bem no meio dessa cabeça uma boa Lauspromenade<sup>29</sup>... três dedos de largura... bonito! 'Cê tem agora uma divisãozinha... os piolhos vão poder passear!<sup>30</sup> (Różewicz, 2005, p. 272).

Por pouco não atingindo o intolerável, a cena caminha para o fim: com a bengala, o Rapazote separa algumas roupas velhas de um monte e ordena que o Senhor se vista:

*Sucessivamente, [o Senhor] põe uma longa camisa de dormir, um suéter feminino verde esburacado, calças velhas rasgadas, meias curtas, sapatos: uma grande botina masculina com cadarços compridos e um pequeno sapatinho feminino que não cabe em seu pé... Na manga, enfia uma braçadeira branca com a "estrela de Davi"<sup>31</sup> (Różewicz, 2005, p. 272-273).*

Sob os gritos de "raus! raus!"<sup>32</sup> (Różewicz, 2005, p. 273), o Senhor Conselheiro ainda tropeça no meio do salão antes de passar pela porta e desaparecer. O Rapazote, por sua vez, como se nada houvesse se dado, vai até o espelho e, após contemplar o rosto e pentear o cabelo, começa a folhear um jornal. A notícia que lê em voz alta provoca um sobressalto no Barbeiro, que, para seu grande embaraço, pressiona em demasia a navalha, causando uma pequenina ferida no rosto de Kafka: "nós declaramos guerra à Sérvia"...<sup>33</sup> O Império Austro-Húngaro declara guerra à Sérvia, desencadeando assim a Primeira Guerra Mundial, no dia

<sup>29</sup> Alameda de piolho (em alemão no original).

<sup>30</sup> *Czarna ściana rozsuwa się. W głębi panuje półmrok... Świeci się jedna żarówka, nad krzesłem./ Wyrostek popycha Pana laską w stronę czarnej ściany. Wchodzą w mrok. [...] W tym samym czasie, kiedy Fryzjer do Franza, w mroku, za czarną ścianą, która jest rozsunięta, rozgrywa się dalej scena między Wyrostkiem a Panem. Te sceny nakładają się na siebie. Za czarną ścianą światło rośnie, a w zakładzie przygasa./ WYROSTEK popędza Pana laską A teraz rozbiraj się! Rewizja cielesna. Klamoty złóż na lewo. Wszystko zdjąć, ułożyć./ Pan zaczyna kolejno zdejmować ubranie, buty, skarpetki, bieliznę. Wszystko składa obok krzesła./ WYROSTEK Otwórz gębę! Wyrostek grzebie palcem w jamie ustnej Pana – popycha go na krzesło, zagląda między palce rąk i nóg, do uszu, pod język... Trzyma w ręce niklowaną, lśniącą maszynę do strzyżenia włosów Teraz zrobimy ci przez środek głowy pieknom Lauspromenade... szeroką na trzy palce... no... pięknie! Masz teraz przedziątek... wszy będą miały gdzie szpacirować!*

<sup>31</sup> *zakłada kolejno nocną długą koszulę, zielony, dziurawy damski sweterek, stare podarte spodnie, onuce, buty: jeden wielki kamaszek z długimi sznurówkami i mały damski bucik, w którym nie mieści się stopa... Na rękaw wciąga białą opaskę z "gwiazdą Dawida"*

<sup>32</sup> "Fora! fora!" (em alemão no original).

<sup>33</sup> my wypowiedzieli wojnę Serbii

24 de julho de 1914. Até algumas linhas atrás, porém, a ficção dramática havia transposto a parede negra de um outro passado, deixando-nos cara a cara com a crônica das atrocidades da Segunda Guerra! Acionado ao longo da obra em momentos-chave, o expediente concebido por Różewicz embaralha os tempos em um mesmo agora, faz colidirem dois passados no presente avassalador da cena do testemunho.

Reconstruída pelo gesto crítico-tradutório, deslocada para um outro agora, um outro presente – o nosso –, a cena do testemunho descerra as cortinas para novos sentidos e novas urgências. E produz efeitos tanto mais poderosos, na medida em que se armazenam nela as tensões do calendário histórico no qual originalmente teve lugar. A esse respeito convém recordarmos, com Krystyna Duniec e Joanna Krakowska, que do início dos anos 1980 data um intenso processo de revisitação e rearticulação da memória do Extermínio na Polônia. As pesquisadoras observam que tal processo estava ligado de diversas maneiras aos embates políticos da época: reagia pontualmente às arremetidas do nacionalismo antisemita alinhado com o Partido comunista, mas também “derivava da necessidade de incursionar por regiões no limite entre a história oficial e a história silenciada”<sup>34</sup> (Duniec; Krakowska, 2012, p. 27). De um jeito ou de outro, portanto, representava uma atitude de contestação e oposição, trazendo à baila assuntos “potencialmente subversivos” ou, no mínimo, “desconfortáveis” (Duniec; Krakowska, 2012, p. 27) para o regime em vigor<sup>35</sup>. A kafkiana *Armadilha* de Różewicz, percebe-se, toma outra dimensão nesse contexto. E o mesmo se aplica à peça de Mrożek que, para concluirmos, cumpre agora comentar.

---

<sup>34</sup> wynikało z potrzeby penetrowania obszarów z pogranicza historii oficjalnej i przemilczanej

<sup>35</sup> potencjalnie wywrotowe [...] niewygodn[e]. Um empenho combativo análogo, reparemos, anima as inúmeras prospecções de memória que têm sido levadas a cabo nos palcos poloneses nas duas últimas décadas, empenho especialmente acirrado em face da guinada autoritária e retrógrada promovida pela ultradireita que se instalou no poder desde 2015. A terceira edição da MITsp, em 2016, apresentou ao público brasileiro uma das realizações de maior impacto em toda essa leva de espetáculos: (*A*)*pollonia*, de Krzysztof Warlikowski, encenação que estreou em 16 de maio de 2009 no Teatr Nowy, em Varsóvia, para uma longa carreira de êxitos dentro e fora da Polônia. Sobre o impressionante espetáculo, ver o material disponível no catálogo e no guia digitais da Mostra: <https://mitsp.org/2016/publicacoes/>. Acesso em: 6 jun. 2020.

## Testemunho e memória da *Shoah* em *A pé*

*A pé* revisita o trauma da Segunda Guerra de modo frontal: já pouco faltando para que o conflito termine, as personagens da obra perambulam pela paisagem de devastação do território polonês. E vão exibindo, enquanto a ação se desenrola, não apenas as cicatrizes – e muitas feridas abertas – que cada uma traz consigo, como também as de toda a sociedade à qual pertencem. Mas a página seguinte da história do país tampouco fica de fora do texto de Mrożek. No Epílogo da peça, saltamos certo intervalo de tempo e nos achamos na azáfama do pós-guerra. Após arrematar ironicamente o Ato II com os acordes da *Internacional*, o dramaturgo nos oferece um vislumbre das trajetórias de suas personagens na alvorada de uma outra Polônia – submetida a Stalin e ao poderio da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Em plena voga do Solidariedade, não por acaso esse aspecto, entre os demais elementos de testemunho e memória em *A pé*, teve maior impacto em sua recepção<sup>36</sup>. E por si só decerto faria jus a análise e discussão meticolosas. No enalço do tema da *Shoah*, todavia, será preciso retroceder ao início do arco épico-dramático<sup>37</sup> desenhado pelo autor, mais exatamente falando, até as Cenas 3 e 5 do Ato I da peça.

Mrożek dispõe suas *dramatis personae* em pares, “moléculas cênicas” (Błoński, 1995, p. 223) de proveniência social diversa, entregues a seus próprios (des)caminhos, movidas por seus próprios objetivos e necessidades, sob as agruras de um mundo despedaçado. Entrelaçando gradativamente suas errâncias, fazendo repontar suas diferenças e animosidades, o dramaturgo enfim

---

<sup>36</sup> Para o que contribuiu, decisivamente, a primeira montagem da obra, que estreia no Teatr Dramatyczny, em Varsóvia, sob a direção de Jerzy Jarocki – e estrondoso aplauso do público –, em 22 de maio de 1981 (ver Fik, 1991, p. 906-907): alguns meses antes, portanto, de o regime reagir ao movimento de oposição com os tanques do general Jaruzelski e todas as violências da lei marcial. Tenha-se em mente, outrossim, o cacife da autoria. Mrożek era *persona non grata* do Estado comunista desde 1968, quando se manifestou em repúdio à participação polonesa na invasão da Tchecoslováquia para reprimir a Primavera de Praga. Naquela altura, o autor pediu asilo político à França e, em 1978, obteve cidadania francesa. Ver Niemczyńska (2013, p. 150-180).

<sup>37</sup> O caráter épico da obra é enfatizado por Jan Błoński, um dos maiores conhecedores do teatro mrozkiano. Em sua arguta análise de *A pé* (1995, p. 235), o crítico procura demonstrar “a onipotência [...] do narrador oculto na peça” (wszechmoc [...] utajonego w sztuce narratora). O assunto exigiria uma discussão à parte, abrangendo igualmente *A armadilha* różewicziana – também ela com evidentes traços épicos.

concentra todas juntas em meio aos restos de uma estação ferroviária, à espera desesperançada de algum trem. Assim, cada novo desdobramento da ação põe à mostra um vívido recorte, uma espécie de flagrante teatral de uma das muitas facetas da guerra que *A pé* nos desafia a confrontar. E o somatório desses recortes produz a poderosa síntese artística de uma visão panorâmica da guerra. Estão em jogo aqui, obviamente, a extensa tradição do drama histórico<sup>38</sup> e seu rico repertório de convenções e formas. Tal como no caso de Różewicz e sua *Armadilha*, no entanto, convém advertir que o palco mrożkiano não se deixa constranger em seus inventos por ingênuos ditames miméticos. A matéria da história não tem lugar nele como arremedo, como suposta reprodução ou reflexo: graças às surpreendentes prerrogativas da ficção, torna-se presença e devir, afeto e reflexão – esteticamente configurados por uma dramaturgia anti-ilusionista, com toques de surreal.

O escritor confia a uma das personagens da obra uma proeminente função simbólica. Trata-se de um garoto de quatorze anos de idade, introduzido em cena ao lado do pai (este com cerca de quarenta anos). Pai e Filho – assim são designados no texto – desconhecem o paradeiro da mãe: o hospital em que estava internada foi evacuado por força do avanço do *front*. A jornada dos dois para reencontrá-la continua em aberto ao fim da peça, o que de maneira alguma quer dizer que seja infrutífera. Para o adolescente, com efeito, essa travessia proporciona a dura “educação da guerra”<sup>39</sup> (Błoński, 1995, p. 228). Uma de suas

---

<sup>38</sup> Situando *A pé* entre outros textos da dramaturgia polonesa que fizeram frente à catástrofe da Segunda Guerra, Józef Keler (1990, p. 96) sublinha as peculiaridades da peça como um drama histórico. Segundo o crítico, a partir da autêntica substância da história, a criação de Mrożek plasma “um *continuum* de sangue e lama” (jedno continuum krwi i błota) em que se condensa o acidentado calendário da guerra, em que “todos os anos, todos os meses [do conflito] se sobrepõem e coexistem” (wszystkie lata, wszystkie miesiące nakładają się na siebie i współistnieją).

<sup>39</sup> wojenna edukacja. Mrożek abordou essa terrível experiência geracional – em primeira pessoa – em “Dzieci wojny” (Os filhos da guerra), crônica publicada em 1977 (pouco antes, note-se, de *Pieszo* vir a lume): “Eu tinha nove anos quando, em um crepúsculo de inverossímil limpidez, vi uma estrela sobre os bosques de Radłów. Era uma estrela peculiar, um ponto vermelho, como que inchado; subiu ligeiro, depois, cada vez mais pesado, parou e, vagorosamente, mas acelerando, começou a cair. Durante os cinco anos seguintes, aconteceram coisas que, à guisa de espetáculo, superaram imensamente essa pequenina cena. Ela, todavia, gravou-se antes de mais nada em minha memória. [...] Naquele grãozinho vermelho já estavam todos os frutos e colheitas posteriores. Naquela bolinha de fogo já ardia o mundo que ainda haveria de arder longamente depois.// Então teve início a verdade da minha geração. Até agora não a contamos. Talvez até aqui fosse demasiado cedo. Daqui a pouco, será demasiado tarde” (Miałem dziewięć lat, gdy o zmierzchu nieprawdopodobnej czystości zobaczyłem nad radłowskimi lasami gwiazdę. Była to szczególna gwiazda, czerwony punkt, jakby napuchnięty, wznosił się żwawo, potem coraz bardziej ociężale, przystanął i powoli, lecz przyspieszając, zaczął opadać. W ciągu następnych pięciu lat działy się rzeczy, które jako spektakl

primeiras lições também para nós será muito instrutiva. A Cena 3 do primeiro ato principia exibindo no centro do palco, sentado de costas para a plateia, um desconhecido. Tem a cabeça raspada, descreve a didascália, e veste “um sobretudo militar sem insígnias [...], empoeirado e surrado”<sup>40</sup> (Mrożek, 2009, p. 59). Pai e Filho entram pela direita conversando ruidosamente. A sequência oscila entre o suspense e o cômico, até a drástica reviravolta que lhe põe termo:

FILHO (*abaixando a voz*): Quem é esse?

PAI: Calado, o que que cê tá berrando...

FILHO (*com a voz ainda mais baixa*): O que ele está fazendo?

PAI: O diabo é que sabe.

FILHO: Está armado?

PAI: Pode estar.

[...]

FILHO: Não está vendo a gente.

[...]

PAI: Melhor falar alguma coisa. Se pensa que estamos fugindo, começa a atirar.

FILHO: É pra eu dizer o quê?

PAI: Você não diz nada, eu falo.

*O Pai aproxima-se do desconhecido.*

PAI: Desculpe, senhor...

FILHO: Talvez em alemão?

PAI: E se for russo? Vai pensar que somos alemães e atira.

FILHO: Então em russo.

PAI: Sua besta. Pode ser um alemão.<sup>41</sup> Desculpe, senhor... [...] Um cigarro aí?

*Pausa*

PAI (*adulador*): Um cigarrinho, ahn?

---

ogromnie przewyższyły tę scenkę. A jednak ona przede wszystkim utkwiała mi w pamięci. [...] W tym czerwonym ziarenku były już wszystkie plony i żniwa późniejsze. W tym ogniku spłonął już świat, który długo potem miał jeszcze płonąć.// Wtedy zaczęła się prawda mojego pokolenia. Dotąd jej nie opowiedzieliśmy. Może do tej pory było za wcześnie. Za chwilę będzie za późno; Mrożek, 2009, p. 40). “Dzieci wojny” é editada em livro em 1981, na coletânea *Mate listy* (Pequenas cartas).

<sup>40</sup> w szynelu wojskowym bez dystynkcji [...], zakurzonym i wytartym

<sup>41</sup> O tempero cômico de todo o quiproquó não deve nos fazer deixar passar despercebida a gravidade da questão de fundo. Se a memória cultural das nações ocidentais costuma frequentemente esmaecer (ou obliterar) o pacto que vigora entre Hitler e Stalin de pouco antes do início da Segunda Guerra até meados de 1941, do ponto de vista *polonês* o conflito envolve logo de saída *um duplo trauma histórico*: o ataque nazista ao país no dia 1º de setembro de 1939 e pouco depois, no dia 17 de setembro, a invasão soviética. Daí em diante, a Polónia se acha sob duas ocupações ao mesmo tempo – sofrendo todas as consequências que disso decorrem. Sobre a memória polonesa da II Guerra e das ocupações ver o diversificado leque de estudos reunidos por Anna Wolff-Powęska e Piotr Forecki (2016).

*Toca o ombro do desconhecido sentado. Este inclina-se lentamente para trás e desaba de costas. Seu rosto, rubro de sangue, é irreconhecível.*<sup>42</sup> (Mrożek, 2009, p. 59-63).

Aturdido, só após alguns instantes o Pai afasta o olhar, se vira e vai saindo do palco pela esquerda. Quando percebe que o Filho não o acompanha, chama por ele, mas o garoto permanece imóvel, com os olhos fixos no cadáver, até que o Pai se aproxima para puxá-lo pelo braço e então saírem. As luzes apagam. Ouve-se no escuro “*um choro de bebê*”<sup>43</sup> (Mrożek, 2009, 63). Como derradeiro acorde da cena, a indicação da rubrica revela-se tão sutil quão sugestiva. A morte arranca *do adolescente* um sentido choro de criança – da criança, pelo visto, que ele irremediavelmente deixa de ser.

Por toda parte, o inimigo está à espreita. Que língua ele fala? Que nacionalidade possui? A quinta cena do Ato I mostra Pai e Filho de novo sob ameaça. O medo que sentem dessa vez, contudo, não tem a ver com os invasores de seu país, porque os dois homens a cercá-los são seus compatriotas. Um deles, inclusive, se jacta de sua patente militar, tornando ainda mais fácil identificarmos em sua figura e na de seu companheiro uma dupla abjeta de facínoras. Pior ainda para Pai e Filho, facínoras armados; um com uma pistola; outro, com um machado. A sequência é conduzida pelo autor com precisão de mestre:

TENENTE ZIELIŃSKI: Não conhecem o tenente Zieliński.  
VELHACO: Não pode ser.  
TENENTE ZIELIŃSKI: Pergunte pra eles.  
VELHACO: Vocês não conhecem o tenente Zieliński?  
PAI: N...não.  
VELHACO: E quem são eles?  
TENENTE ZIELIŃSKI: Estão dizendo que são dos nossos.  
VELHACO: E não conhecem o tenente Zieliński?  
TENENTE ZIELIŃSKI: Pois é.

<sup>42</sup> SYN (*ścisząc głos*): Kto to?/ OJCIEC: Cicho, co wrzeszczysz./ SYN (*jeszcze ciszej*): Co on tu robi?/ OJCIEC: Diabli go wiedzą./ SYN: Ma broń?/ OJCIEC: Może mieć. [...] SYN: Nie widzi nas. [...] OJCIEC: Lepiej zagadać. Jak pomyśli, że uciekamy, zacznie strzelać./ SYN: Co mam powiedzieć?/ OJCIEC: Ty nic nie mów, ja sam powiem./ *Ojciec zbliża się do siedzącego.*/ OJCIEC: Proszę Pana.../ SYN: Może po niemiecku?/ OJCIEC: A jak to jest Ruski? Pomyśli, że my są Niemcy, i będzie strzelał./ SYN: To po rosyjsku./ OJCIEC: Głupis. To może być Niemiec. Proszę Pana... [...] Może papierosa?/ *Pauza*/ OJCIEC (*przymilnie*): Papieroska, co?/ *Dotyka ramienia siedzącego. Ten przechyla się powoli do tyłu i wali na wznak. Jego twarz jest szkarłatna od krwi, nierozpoznawalna.*

<sup>43</sup> *placz niemowlęcia*

[...]

VELHACO: É pra apresentar?

*O tenente Zieliński circunda Pai e Filho, observando-os atentamente.*

TENENTE ZIELIŃSKI: Eu conheço eles de algum lugar. [...] A gente conhece eles de algum lugar, não é?

VELHACO: Parece que...

PAI: Nós já...

TENENTE ZIELIŃSKI (*interrompendo-o*): Andando daqui.*Pai e Filho vão saindo pela esquerda.*TENENTE ZIELIŃSKI: Halt!<sup>44</sup>*Pai e Filho detêm-se.*

TENENTE ZIELIŃSKI: Vocês são judeus?

PAI: O quê? A gente?

TENENTE ZIELIŃSKI: Porque talvez vocês sejam judeus.

PAI: Seu tenente!

TENENTE ZIELIŃSKI: Porque se vocês forem judeus...

PAI: Seu tenente... Que é isso, seu tenente... O seu tenente não reconhece os seus?

TENENTE ZIELIŃSKI: Bom, podem ir andando. Mas atenção lá. Porque se vocês fossem...<sup>45</sup> (Mrożek, 2009, p. 66-67).

Muito embora nenhuma agressão física se consume, a violência marca o nervoso pulso da cena. Eles são dos nossos, julgam Pai e Filho, presumindo (tentando?) estar a salvo. Enganam-se. A movediça fronteira entre “eles” e “nós” não serve de abrigo, por pouco o Velhaco e seu machado não se incumbem da “apresentação” do infame Tenente Zieliński. O núcleo de todo o entrevero, porém,

<sup>44</sup> “Alto!” (Em alemão no original.) Vale ressaltar a importância desse detalhe, tanto para efeito de caracterização da personagem, quanto para a construção da tensão da cena: a despeito do seu nome polonês – e como se fosse pouco o fato de estar intimidando compatriotas –, o autodeclarado “tenente” Zieliński vocifera sua ordem na língua do Terceiro Reich...

<sup>45</sup> PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Oni nie znają porucznika Zielińskiego./ DRAB: Nie może być./ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: To się ich zapytaj./ DRAB: Nie znacie porucznika Zielińskiego?/ OJCIEC: N... nie./ DRAB: A oni kto?/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Mówią, że swoi./ DRAB: I porucznika Zielińskiego nie znają?/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Właśnie./ [...] DRAB: Zapoznać ich?/ *Porucznik Zieliński obchodzi Ojca i Syna dookoła, przyglądając im się uważnie.*/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Ja ich skądś znam. [...] My ich skądś znamy, nie?/ DRAB: Coś jakby.../ OJCIEC: Myśmy.../ PORUCZNIK ZIELIŃSKI (*przerwijając mu*): Odmaszerować./ *Ojciec i Syn idą na lewo.*/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Halt!/ *Ojciec i Syn zatrzymują się.*/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Wyście są Żydzi?/ OJCIEC: Co? My?/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Bo może wy jesteście Żydzi./ OJCIEC: Panie poruczniku!/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: Bo jak wy jesteście Żydzi.../ OJCIEC: Panie poruczniku... Co pan, panie poruczniku... Pan porucznik swoich nie rozpoznaje?/ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: No, możecie odejść. Tylko uważajcie na siebie. Bo jak wy byście byli...

está na reação do Pai quando se insinua que ele e o Filho possam ser judeus. As inflexões e pausas que a partitura dramaturgica empresta a suas falas permitem inferir, no mínimo, que ele faz ideia do destino que teriam se fossem...

Evitando qualquer explicitude, nesse trecho da obra Mrożek puxa com acuidade o doloroso fio da meada da problemática da *Shoah*. E justamente, talvez, por evitar qualquer explicitude, sem abrir mão da lucidez e do destemor, seu teatro faculta em *A pé* uma perspectiva *sui generis* no âmbito do testemunho e da memória do Extermínio. Os acontecimentos que se precipitam entre as Cenas 5, 6 e 7 do segundo ato da peça constituem o clímax preparado pelo dramaturgo em seu enfoque do assunto. No acampamento que improvisaram nas proximidades da via férrea, de súbito todas as personagens da peça têm sua atenção despertada pelo som de um trem em meio à noite. Após alguns momentos de alvoroço, tudo é expectativa. Leiamos:

#### Cena 6

*A julgar pelos ruídos, o trem já deveria estar diante de nós, mas não o vemos, é um trem invisível. Pesados, rangentes, repletos vagões de carga percutindo os trilhos sem pressa, ritmada, monotonamente. O Músico põe-se a tocar – bem baixo – “A cidadezinha de Betz”.*

*Os que se aglomeraram junto da linha de ferro permanecem imóveis, o grupo estacou, inerte. O trem se distancia, faz-se ouvir cada vez mais brandamente, mais brandamente, mas por muito tempo ainda. Quando já não é mais possível ouvi-lo – cessa no mesmo instante a música.*

#### Cena 7

*Vagarosos, sonolentos, os que se aglomeraram junto da linha de ferro se viram. Dirigindo-se rumo à plateia, começam a falar, a meia voz, como que impessoalmente.*

MULHER: Não é o nosso.

VELHACO: O nosso daria pra ver.

SENHORA: Não somos nós.

TENENTE ZIELIŃSKI: A gente ia, eles, levaram.

PROFESSOR (*objetivo*): Um transporte.<sup>46</sup> (Mrożek, 2009, p. 95).

---

<sup>46</sup> Scena 6/ *Sądząc z odgłosów, pociąg powinien być już przed nimi, ale go nie widać, jest to pociąg niewidzialny. Niespieszne, rozklekotane, ciężko wyładowane wagony towarowe, stukające po szynach powoli, miarowo, monotonnie. Grajek zaczyna grać – bardzo cicho – ‘Miasteczko Betz’! Zebrani przy torze stoją nieruchomo,*

A melancólica melodia de *Miasteczko Belz* (*Mayn shtetele Belz*), canção íidiche popularizada em versão polonesa na voz de Adam Aston, assume aqui um valor de contraponto que provavelmente escapa em alguma medida a leitores e espectadores brasileiros. Mas nem por isso a cerrada urdidura cênica resulta menos potente. A objetividade do Professor não exorcisma os fantasmas que atravessaram o palco. A sintaxe quebrada do Tenente Zieliński, as poucas palavras do Velhaco, da Mulher e da Senhora, mal se concatenando em rudimentos de um diálogo, interpelam de fato a plateia.

Ainda ouvimos o trem e os que foram levados por ele. Que essa escuta se prolongue, para além da página, na dimensão do palco e em sua arrebatadora partilha de imaginação, de inteligência e de afetos.

## Referências

BŁOŃSKI, Jan. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.

DUNIEC, Krystyna; KRAKOWSKA, Joanna. Nie optakali ich? In: KWAŚNIEWSKA, Monika; NIZIOŁEK, Grzegorz (red.). *Zła pamięć: przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*. Wrocław: Instytut Teatralny im. Jerzego Grotowskiego, 2012, p. 21-35.

FIK, Marta. *Kultura polska po Jalcie: kronika lat 1944-1981* (t. 2). Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1991.

FILIPOWICZ, Halina. *A laboratory of impure forms: the plays of Tadeusz Różewicz*. New York: Greenwood Press, 1991.

GÖBLER, Frank (Hrsg.) *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Tübingen, Francke, 2009.

KAFKA, Franz. *Brief an den Vater. Faksimile*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Unseld. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.

---

*grupa zastygła w bezruchu. Pociąg oddala się, słyszalny jest coraz słabiej i słabiej, ale jeszcze długo. Kiedy go już nie słychać – ustaje jednocześnie muzyka./ Scena 7/ Zebrani przy torze powoli, sennie odwracają się od toru. Idąc ku widowni, zaczynają mówić, półgłosem, jakby bezosobowo./ BABA: To nie nasz./ DRAB: Nasz byłoby widać./ PANI: To nie my./ PORUCZNIK ZIELIŃSKI: My jechali, a ich wieźli./ NAUCZYCIEL (rzeczowo): Transport.*

KELERA, Józef. Wrzesień w dramacie. *Biuletyn Polonistyczny*, Warszawa, 33/3-4 (118-119), 1990, p. 81-97.

MROŻEK, Sławomir. *Tango z samym sobą*; koncepcja, wybór i wstęp Tadeusz Nyczek. Warszawa: Noir sur blanc, 2009.

MROŻEK, Sławomir. *On foot*; translated by Jacek Laskowski. In: GEROULD, Daniel (ed.). *The Mrożek reader*. New York: Grove Press, 2004, p. 581-632.

NIEMCZYŃSKA, Małgorzata I. *Mrożek: striptiz neurotyka*. Warszawa: Agora, 2013.

NIZIOŁEK, Grzegorz. *Ciało i słowo: szkice o teatrze Różewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

NIZIOŁEK, Grzegorz. *Polski teatr Zagłady*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego/Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.

OTWINOWSKI, Stefan. *Wielkanoc: dramat w trzech aktach z prologiem*. Kraków: Centralny Komitet Żydów Polskich, 1946.

PATRAKA, Vivian M. *The spectacular suffering: theatre, fascism, and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

RÓŻEWICZ, Tadeusz. *Dramat 3: utwory zebrane*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.

RÓŻEWICZ, Tadeusz. *The trap*; authorized translation by Adam Czerniawski, with an introduction by Daniel Gerould. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*; trad. Newton Cunha, Jacó Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHUMACHER, Claude (ed.). *Staging the Holocaust: the Shoah in drama and performance*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1998.

SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: Editora UnB, 2000.

SKLOOT, Robert. *The darkness we carry: the drama of the Holocaust*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

SKLOOT, Robert (ed.). *The theatre of the Holocaust: four plays*; edited and with an Introduction by R. Skloot. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.

SKLOOT, Robert (ed.). *The theatre of the Holocaust (vol. II): six plays*; edited and with an Introduction by R. Skloot. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Tadeusz Różewicz: fazer poesia depois de Oświęcim. *Contexto*, Vitória, nº 36, 2019/2, p. 239-268. Disponível em <http://periodicos.ufes.br/contexto/issue/view/953/showToc>. Acesso em: 6 jun. 2020.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Literatura dramática em tradução no teatro brasileiro moderno. In: SOUSA, Germana Henriques Pereira de (org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas: Pontes, 2015, p. 263-281.

STEPHAN, Halina. *Transcending the absurd: drama and prose of Sławomir Mrożek*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

TOKARSKA-BAKIR, Joanna. Z Eryniami w znowie: z Joanną Tokarską-Bakir rozmawia Weronika Szczawińska. In: KWAŚNIEWSKA, Monika; NIZIOŁEK, Grzegorz (red.). *Zła pamięć: przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*. Wrocław: Instytut Teatralny im. Jerzego Grotowskiego, 2012, p. 265-272.

WOLFF-POWĘSKA, Anna; FORECKI, Piotr (eds.). *World War II and two occupations: dilemmas of Polish memory*, translated by Marta Skowrońska and Blanka Zahorjanova. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2016.

Recebido em: 08/06/2020

Aprovado em: 24/10/2020