

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Tras. Cent
S. 9. (c)
3469

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

ALEXANDRE GIANECHINI DE ARAÚJO

**REVOLUÇÃO, LOUCURA E TOTALITARISMO:
UM ESTUDO DA PEÇA *MARAT/SADE* (1964)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDHIS
Campus Stª Mônica - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Cep. 38400-902 - Uberlândia - M. G. - Brasil

Uberlândia

2006

3469
S. 9. (c)

ALEXANDRE GIANECHINI DE ARAÚJO

**REVOLUÇÃO, LOUCURA E TOTALITARISMO:
UM ESTUDO DA PEÇA *MARAT/SADE* (1964)**

Monografia de graduação apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação da Prof^a. Dr^a . Rosangela Patriota Ramos.

Uberlândia

2006

ALEXANDRE GIANECHINI DE ARAÚJO

REVOLUÇÃO, LOUCURA E TOTALITARISMO:
UM ESTUDO DA PEÇA *MARAT/SADE* (1964)

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

Prof.^a Ms. Ludmila Sá de Freitas

Prof.^a Ms. Nádia Cristina Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a. Dr^a . Rosangela Patriota Ramos por sua generosidade em orientar este trabalho e por seus ensinamentos preciosos. Agradeço a todos os professores e colegas do Curso de História, que contribuíram muito para minha formação.

Agradeço ao Professor João Marcos Alem, por sua generosidade e amizade. Agradeço à Prof^a. Dilma Andrade de Paula, a Prof^a. Vera Puga, a Kátia Eliane Barbosa, Dolores Puga e Talitta Tatiane, por seu carinho e amizade. Por fim, agradeço a meus pais, Euclides e Mariza, a quem devo tudo que o que sei e tudo o que sou.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8-10
1	UMA VIDA FEITA DE EXÍLIOS	12-13
1.1	O ideal socialista de Rosa Luxemburg	14-18
1.2	A Revolução alemã de 1918: a derrocada dos comunistas alemães..	18-21
1.3	A Jornada Spartaquista de 1919: o fim trágico dos Spartaquistas e de Rosa Luxemburg.....	21-24
1.4	O contato com o teatro de Brecht e a sua fuga da Alemanha	25-33
2	O RETORNO DE PETER WEISS À ALEMANHA E A GÊNESE DE MARAT/SADE	35
2.1	O contexto histórico: Alemanha dividida e domínio comunista	35-38
2.2	O retorno de Peter Weiss à Alemanha e a gênese de Marat/Sade	38-41
2.3	A estrutura dramática da peça	41
2.3.1	O recurso do distanciamento	41-44
2.3.2	As fusões de tempo e de identidade	44-48
2.3.3	O confronto entre Sade e Marat	49-50
2.4	Descrição das personagens	50
2.5	O conflito	58-60
3	REVOLUÇÃO, LOUCURA E TOTALITARISMO RETRATADOS NO PALCO: UM ESTUDO DA PEÇA <i>MARAT/SADE</i>	62
3.1	As mensagens políticas da peça	62-66
3.2	O hospício como palco da luta de classes	66-76
3.3	Um mundo de corpos	76-79
3.4	Sobre como Weiss, articulando dois momentos históricos, utiliza uma revolução para falar de outra	79-82
3.5	Terror jacobino e totalitarismo	82-86
3.6	A banalização da morte e a dessensibilização	86-91
	CONCLUSÃO	93-94
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95-98

LISTA DE FIGURAS

		p.
1	1. Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo saindo de reunião da Liga Spartakus (1918). Foto extraída do: www.stanford.edu/.../liebknecht_luxemburg.jpeg	11
2	Um guarda da SA e cartazes impedem os alemães de comprar de judeus. Fonte: História Ilustrada do Século XX. Enciclopédia em fascículos. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 1996, p. 196.	11
3	“Danzing dá as boas vindas ao Führer”: Hitler é saudado pelos alemães da cidade. Fonte: História Ilustrada do Século XX. Enciclopédia em fascículos. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 1996, p. 239.	11
4	Peter Weiss, circa 1967. Foto extraída do: www.dhm.de/lemo/html/biografien/WeissPeter/	11
5	Soldados da República Democrática Alemã (RDA) erguendo o Muro de Berlim. Agosto de 1961. Foto extraída do: www.dhm.de/lemo/html/biografien/WeissPeter/	34
6	O Anunciador, Simonne Evrard e Marat em cena do filme Marat/Sade de Peter Brook (1966). Foto extraída do: www.images.encarta.msn.com/.../pho/t048/T048699A.jpg	61
7	Cena de Marat/Sade, espetáculo da cia. American Repertory Theater. Direção de János Százs (2002). Foto extraída de: www.amrep.org/images/marat/maratk6a.jpg	61
8	Cena da primeira montagem de Marat/Sade na Alemanha Oriental, no Volkstheater da cidade de Rostock (1964). Foto extraída do: www.dhm.de/lemo/html/biografien/WeissPeter/	92
9	Patrick Mcgee como Sade e Ian Richardson como Marat. Cena do filme Marat/Sade, de Peter Brook (1966). Foto extraída do: http://appaonthenet.com/photos/marat_sade_appal.jpg	92
10	No primeiro plano estão os amantes Charlotte Corday e Duperret. Ao centro está Marat. No último plano estão os Quatro Cantores: Kokol, Popolch, Curucucu e Rossignol. Espetáculo da cia. American Repertory Theater. Direção de János Százs, (2002). Extraído do: www.amrep.org/images/marat/maratk4a.jpg	92

INTRODUÇÃO

Os anos 60 foram um tempo de ebulição social e cultural, pródigo em rebeldia e contestações: movimento hippie, contracultura, protestos contra a guerra do Vietnã, revoltas estudantis em Paris, bem como na Alemanha, China, México, Brasil... Era um tempo em que o ideal socialista ainda atraía e fascinava a juventude mundial e os intelectuais que ansiavam por mudanças. A vitória da revolução cubana em 1959, animou militantes de esquerda ao redor do mundo e todos aqueles que ansiavam por transformações sociais. A União Soviética fazia de tudo para se mostrar um adversário à altura dos Estados Unidos: explorava o espaço, produzia mísseis e financiava as economias de Cuba, do Vietnã e da China. Alardeava os avanços econômicos e tecnológicos do comunismo como uma alternativa viável ao capitalismo.

Essa corrida armamentista culminou na Guerra Fria, o confronto tácito entre EUA e URSS para assegurar suas áreas de influência, e que dividiu o mundo em dois blocos: países capitalistas e socialistas. Essa tensão entre as duas superpotências originou conflitos como a Guerra da Coréia, em 1953 e a Guerra do Vietnã, em 1960. O medo do comunismo gerou reações conservadoras também na América Latina, com a instauração de ditaduras militares no Brasil, no Chile e na Argentina.

Mas em nenhum país a Guerra Fria se fez sentir com tanta intensidade quanto na Alemanha. Ao final da Segunda Guerra Mundial, o país foi dividido em duas zonas, uma controlada pelos Estados Unidos França e Inglaterra, e a outra sob o controle da URSS. Em 1947, essa divisão seria formalizada com a fundação da República Federal da Alemanha (ou Alemanha Ocidental) e a República Democrática da Alemanha (ou Alemanha Oriental).

A cidade de Berlim estava situada na zona de influência Oriental, mas a RFA não abdicou de manter a parte ocidental da cidade como um baluarte dentro do território comunista. Tropas americanas instalaram bases na RFA. Pontes aéreas americanas passaram a abastecer com suprimentos a porção ocidental da cidade, como forma de sustentar uma resistência local contra o comunismo. Enquanto a economia da RFA prosperava, animada por empréstimos americanos, a RDA aderiu a uma economia estatal

planificada e sofria com os problemas de distribuição e racionamento do sistema comunista. Em agosto de 1961, no auge da Guerra Fria, foi erguido o muro de Berlim, para impedir que os cidadãos de Berlim Oriental emigrassem em busca de melhores empregos no Setor Ocidental da cidade. Foi criada uma extensa fronteira no meio da cidade, vigiada por tanques e soldados. O clima era de grande tensão.

No meio desse cenário de divisão e conflitos ideológicos, emergiu Peter Weiss, um dramaturgo cujo trabalho representaria bem a tensão entre as duas Alemanhas. Nascido perto de Berlim em 1916, e filho de pai judeu, ele emigrou com a família em 1933, fugindo da ascensão do nazismo. Radicou-se na Suécia e tornou-se escritor. Passou a visitar a Alemanha com frequência nos anos 60. Mesmo se declarando marxista e simpatizante do comunismo, incomodava-o a violência do stalinismo e a repressão que a Alemanha Oriental exercia sobre os artistas locais. Tornou-se um crítico ferrenho do stalinismo, e o atacou com a peça *Trotsky no Exílio*, de 1969. Ao mesmo tempo, criticava a condescendência do governo da Alemanha Ocidental para com ex-criminosos nazistas, assunto que abordou na peça *O Interrogatório*, de 1965. Portanto, Weiss foi um dramaturgo que criticou tanto os abusos do comunismo quanto os do capitalismo.

Este trabalho visa estudar a peça *Marat/Sade*, escrita em 1964, que trata do tema da revolução: sua utilidade, finalidade e como ela afeta a sociedade ao seu redor. Ambientada no sanatório de Charenton, em 1808, a peça retrata, em meio às convulsões da Revolução Francesa, um confronto ficcional entre dois pensadores franceses: o libertino marquês de Sade e o líder jacobino Jean-Paul Marat.

Escolhemos essa peça com tema de pesquisa por causa do debate que ela enseja sobre questões sociais e os resultados de uma revolução sobre a vida da população. Ao mesmo tempo, procuramos relacionar a peça com as circunstâncias que o autor experimentava na Alemanha Oriental, sob domínio comunista: censura, repressão e falta de liberdade de pensamento e de opinião. Acreditamos que Peter Weiss escolheu ambientar sua peça durante a Revolução Francesa para servir de metáfora ao stalinismo, sistema político totalitário e repressor cuja semente foi a Revolução Russa, que durante muito tempo foi vista sob a aura de um evento libertador dos povos. Com sua peça, Peter Weiss demonstra que tanto a Revolução Francesa também resultou inútil para a emancipação do

povo francês: sua peça é ambientada num sanatório -um espaço rigidamente controlado-, no ano de 1808, o auge do despotismo napoleônico.

No primeiro capítulo, trataremos da biografia de Peter Weiss: sua condição de judeu e de exilado, seus primeiros trabalhos artísticos, sua fuga do nazismo e a forma como a Segunda Guerra influenciou nos rumos de sua vida, marcada por fugas e tragédias. Como não há bibliografia sobre a vida de Peter Weiss disponível em português, recorreremos ao livro *Understanding Peter Weiss*, escrito pelo cineasta, crítico e biógrafo de Weiss, Peter Cohen. O livro, lançado em 1993 e editado pela University of South Carolina, faz parte de uma série intitulada *Understanding Modern European and Latin American Literature* ("Compreendendo a Moderna Literatura Européia e Latino-americana"). Entre os escritores que ganharam volumes que analisam suas vidas e obras, estão o peruano Vargas Llosa e o brasileiro Graciliano Ramos. Devemos salientar que, mesmo utilizando o livro para obter detalhes sobre a vida de Peter Weiss e o momento histórico em que viveu, nossas análises posteriores da peça constituem um esforço para obter uma reflexão original.

Procuramos também, articular a vida de Weiss ao contexto do período entre-guerras, abordando especialmente a Revolta Spartaquista de 1919, a tentativa frustrada de implantar o comunismo na Alemanha que resultou em centenas de mortes. Recapitular essa revolução revela os padrões de poder e de repressão da sociedade alemã e a forma como ela liquidou impiedosamente com os comunistas em 1918. O comunismo só triunfaria em solo alemão em 1947, imposto pelas tropas soviéticas, depois que a União Soviética de Stálin recebeu dos Aliados uma parte do território alemão como recompensa por sua ajuda na luta contra Hitler.

No segundo capítulo, começaremos descrevendo a conjuntura histórica em que a peça *Marat/Sade* foi escrita, pouco depois de erguido o Muro de Berlim. Em seguida, examinaremos sua estrutura dramática, analisando suas personagens, a ação que desenvolvem, o tempo e o cenário escolhidos.

No terceiro capítulo exploramos os conteúdos sociais e políticos da peça, sobretudo a representação do poder de uma classe sobre outra, além das citações que ela traz sobre o totalitarismo e o extermínio. Primeiro, analisaremos a opção do autor por utilizar um sanatório como cenário de sua peça, remetendo-nos a dois textos de Michel

Foucault – *O Nascimento da Clínica* e *Vigiar e Punir*. Neste ponto, podemos ver como as considerações e os interesses dos políticos franceses do século XIX terminaram por levar à fundação da clínica como um espaço de confinamento e manutenção do status quo.

A seguir, trataremos da representação do totalitarismo na peça, confrontando a transcrição de algumas cenas do espetáculo com trechos dos escritos de Hannah Arendt. Mostraremos como a peça discute o totalitarismo e as mortes em série executadas por uma ditadura, no caso, a ditadura jacobina.

Por último, analisaremos os paralelos possíveis entre a ditadura jacobina e a restauração napoleônica com a violência do stalinismo soviético. Para este exercício utilizaremos o livro *O Passado de uma Ilusão*, do historiador francês François Furet.



Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg saindo de reunião da Liga Spartakus. 1918. Extraído de: www.stanford.edu/.../liebknecht_luxemburg.jpeg



Um guarda da SA e cartazes impedem os alemães de comprar de judeus

Fonte: História Ilustrada do Século XX. São Paulo: Empresa Folha da Manhã p.196



"Danzig dá boas vindas ao Führer": Hitler é saudado pelos alemães da cidade

Fonte: História Ilustrada do Século XX. São Paulo: Empresa Folha da Manhã p.239



Peter Weiss, circa 1967. Extraído de: www.dhm.de/lemo/html/biografien/WeissPeter/

CAPÍTULO 1: UMA VIDA FEITA DE EXÍLIOS

Capítulo 1: UMA VIDA FEITA DE EXÍLIOS

A sensibilidade do artista é como um molde em gesso: ficam impressas em sua alma as marcas da História. No caso de Peter Weiss, sua vida e obra foram forjadas nas chamas devoradoras da Segunda Guerra Mundial, numa Europa convulsionada pelo fascismo, pelo Holocausto, e por ferozes conflitos políticos e ideológicos. Entre 1933 e 1939, ele fugiu várias vezes com sua família das tropas nazistas. Perdeu amigos queridos nos campos de concentração e na Guerra Civil Espanhola. E teve que forjar sua identidade na rigorosa vida de exilado, com tudo o que ela implica em deslocamento, angústia, ostracismo e penúria material. A arte e a criação pulsavam em seu ser e, mesmo no exílio, vivendo como um proletário, ele continuou escrevendo e acabou por triunfar como escritor e dramaturgo.

A própria língua alemã, na qual ele escrevia, sofreu várias transformações depois que Weiss deixou o país anos antes, em 1933. “A língua que aprendi no início da minha vida a língua natural que foi meu instrumento e que hoje pertence só a mim, não tem mais nada a ver com a terra em que cresci.” Não era mais o judeu alemão falando, mas sim o apátrida, o cidadão do mundo Peter Ulrich Weiss:

Eu poderia viver em Paris ou Estocolmo, em Londres ou Nova York. [...] compreendi que era possível viver e trabalhar no mundo e que eu poderia participar da mudança de idéias que se processavam em toda parte, nascida de país nenhum.¹

Quando ele nasceu, em 8 de novembro de 1916,² o massacre da Primeira Guerra já durava dois anos. A guerra se espalhava pelo Leste e pelo Sul da Europa e mostrava um grau de carnificina nunca antes visto. No inverno de 1917 a fome assolava a Alemanha. O negócio de produção de armas era o único que prosperava. Seu pai, Eugen Weiss, era um judeu austro-húngaro, comerciante de tecidos e tenente no exército Habsburgo. Foi ferido e afastado do front em 1915. Conheceu e se casou com Frieda Thierbach, uma alemã cristã, mãe de dois filhos e divorciada. De família rica, ela fora atriz de certo renome e trabalhara com o diretor austríaco Max Reinhardt. Após se casar, Eugen se converteu ao protestantismo. O casal teve

¹ BABLET, Dennis. Prefácio. In: WEISS, Peter. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Abril Cultural, 1977. p. VII. (Teatro vivo).

² As datas e os principais dados biográficos utilizados neste trabalho foram pesquisados no livro do biógrafo de Peter Weiss, Robert Cohen. COHEN, Robert. **Understanding Peter Weiss**. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.

quatro filhos. O primogênito era Peter, que herdara a cidadania austro-húngara do pai e a religião cristã da mãe. Os quatro filhos foram batizados.

A repressão de Eugen a seu judaísmo foi tão grande, que a angústia lhe trouxe problemas psicológicos. Ele se tornou um “*self-hatred jew*”: um judeu que é levado a odiar a sua condição e chega ao extremo de censurar o judaísmo que vê nos outros.³ O estado de profunda insegurança, medo e angústia em que ele vivia, era resultado do anti-semitismo que grassava na sociedade alemãs há décadas.

A Primeira Guerra desmembrou o Império Austro-húngaro. A terra natal de Eugen Weiss era agora parte da República da Tchecoslováquia. Peter e seu pai tornaram-se cidadãos tchecos. Mas ele nunca falaria essa língua e só a visitaria esse país aos 20 anos. A guerra começava a arrancar suas raízes e começava a indefinição da identidade nacional de Peter, que seria uma constante até o fim de sua vida.

Tendo vivido na Alemanha até 1933, Peter Weiss, de certa forma, experimentou essa atmosfera. Criança ainda, ele sentiu a violenta convulsão social que sacudiu a Alemanha em 1918 e nos anos seguintes. Testemunhou a fome, a miséria e a crise econômica. Viu a dor e a vergonha estampadas nos rostos, a mágoa e o ressentimento nos corações, a intolerância ferrenha dos monarquistas. Em seu livro, o historiador Lionel Richard descreveu este itinerário de crises:

Num breve período de apenas catorze anos, que paisagem contraditória foi a base social dessa República de Weimar! Ela não conhece um desenvolvimento progressivo contínuo, **mas uma alternância de situações extremas**. Até o início de 1924, é a inflação, o aumento do desemprego, que no último trimestre de 1923 atinge um quarto da população ativa. Depois, uma ajuda americana de 119 milhões de dólares em 1924 [...], permite aumentar a produção, reduzir o desemprego e dar à Alemanha, ao lado de uma concentração industrial crescente, uma aparência de prosperidade. No fim de 1929, tudo desaba com a crise econômica. O ano de 1932 termina com um desemprego que alcança 44% da população ativa [...].⁴

Essa atmosfera social sombria e desalentadora impressionou a sensibilidade do jovem Peter, e moldou sua visão do mundo como um lugar inseguro, ameaçador e sujeito a catástrofes. Ao sair do país aos 17 anos, Weiss pôde desenvolver uma visão crítica, direta e abrangente da sociedade alemã, fazendo. Ele constituiu seus valores pessoais longe de uma

³ Jean-Paul Sartre fez uma análise desse anti-semitismo internalizado e do ódio anti-semita em “*A Questão Judaica*”: Ele dizia que o anti-semitismo não era uma mera opinião. Era um modo de pensar obtuso, ignorante, xenófobo e cheio de ódio. Para Sartre, a intolerância e o anti-semitismo na França nasceram do medo e do ódio ao judeu. Nasceram de um complexo de inferioridade, não judeu, mas francês (e alemão). SARTRE, Jean-Paul. **A questão judaica**. São Paulo: Ática, 1995.

⁴ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar, 1919-1933**. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1988, p. 10.

sociedade rígida e traumatizada pela guerra; longe de um sentimento de ódio e revanchismo e de uma visão dogmática do mundo. No exílio ele desenvolveu uma sensibilidade aguda, solitária e dolorosa, mas também crítica, lúcida, objetiva e independente.

Sua infância foi passada em Bremen, onde a família viveu entre 1919 e 1929. Weiss sempre se lembraria de Bremen com saudade. Suas paisagens, portos e feiras marcariam seu trabalho subsequente na pintura e nos romances. Ali seu pai enriquecera no negócio de tecelagem e o jovem começou a se rebelar contra a frieza e rigidez de sua família de classe média alta. Em 1918 estoura a Revolução Alemã, movimento que seria a primeira convulsão social testemunhada por Peter.

Uma vez que a peça *Marat/Sade* tem como tema a idéia de Revolução, será interessante analisarmos o pensamento da maior teórica revolucionária marxista do século XX, Rosa Luxemburg, e sua participação na Revolução Alemã de 1918. Analisando este momento histórico, poderemos compreender mais sobre a história da sociedade alemã no século XX, seus mecanismos de repressão e controle e o embate dos revolucionários spartaquistas com as forças reacionárias da época.

1.1 O Ideal Socialista de Rosa Luxemburg

Rosa Luxemburg (1871-1919) foi uma teórica e revolucionária socialista, de origem polonesa. Ela viveu dez anos na Rússia (1895-1905), onde estudou de perto o movimento revolucionário russo, marcado por greves em massa e pela formação dos sovietes, os conselhos populares. Devido às características do país, a luta pelo socialismo na Rússia teve um desenrolar diferente do resto da Europa. Por ser um país governado pela monarquia autoritária dos czares, a falta de liberdades políticas estimulou a luta por direitos sociais. E o luxo da corte, que era sustentado por altos impostos, provocava indignação na massa do povo. Rosa percebeu que este movimento lutava em duas frentes: contra a exploração dos patrões e contra o poder absoluto dos czares. Porém, a industrialização ainda era incipiente. Os trabalhadores e camponeses russos não estavam organizados em sindicatos fortes: apresentavam-se dispersos, o que justificou a formação de uma vanguarda revolucionária pequena e organizada como a dos bolcheviques, que encabeçaram a Revolução de Outubro de 1917.

Rosa admirava a força, a ousadia e a energia dos bolcheviques, que ousaram fazer a revolução, mas criticava a forma como o seu voluntarismo excluía as massas do processo revolucionário, mantendo-as na alienação e na apatia. Além disso, Rosa temia que essa

minoridade uma vez no poder, se degenerasse na ditadura de um pequeno grupo - que se tornaria violento, cruel e inimigo da liberdade e da democracia. Como escreveu Isabel Maria Loureiro:

A vontade enérgica do partido revolucionário – que ela exalta nos bolcheviques – não bastava para instaurar o socialismo. Este é fruto da experiência proletária, as soluções surgem junto com os problemas, desde que as massas, nas suas múltiplas formas de manifestação e organização, tenham inteira liberdade para apresentá-las, discuti-las, escolher o próprio aprendizado, aprendendo com os próprios erros. Só com liberdades públicas, poderia o povo “formar-se” politicamente [...]. A ação livre das massas é por um lado, condição da democracia socialista: o oposto da dominação de um único partido que, para ela, **conduzirá inevitavelmente à burocratização e ao estiolamento da vida pública**, inclusive nos soviets. Por outro, a única possibilidade de uma vida emancipada.⁵

Hannah Arendt escreveu que Rosa Luxemburg “temia muito mais uma revolução deformada do que uma revolução falhada”⁶. Para Rosa Luxemburg, era preferível uma revolução fracassada (como seria depois a própria Revolta Espartaquista da qual Luxemburg participou) a uma revolução que conduzisse à ditadura sanguinária e implacável de uma minoria. Além disso, esta frase sintetiza a ideia principal de Luxemburg: a ideia de que a revolução socialista só poderia ser feita pela ação consciente e auto-dirigida das massas, e nunca pela minoria de uma seita jacobina. Era o contrário do que defendia Lênin, que acreditava que a revolução só poderia ser feita por um partido de vanguarda que guiaria as massas. Sobre o desacordo entre as visões de Rosa Luxemburg e Lênin, escreveu Luiz Alberto Moniz Bandeira:

Entre várias outras críticas às medidas adotadas pelos bolcheviques, [Rosa Luxemburg] atacou o esmagamento da democracia política que Lênin e Trotsky promoveram, sob a justificativa de que suas instituições eram demasiadamente pesadas, afirmando que o remédio por eles inventado, ao dissolverem a Assembléia Constituinte, era pior do que o mal, cujo tratamento pretendiam [LUXEMBURG, R. “Zur russischen Revolution”, 1990, p. 355]. [...]

[...] [Rosa] advertiu que o socialismo, pela sua natureza, não podia ser introduzido através de um *Ukas* (decreto dos tzares). [...] O futuro da Revolução Russa configurava-se assim bastante sombrio, senão trágico, aos olhos de Rosa Luxemburg. Ela também cria que a própria atividade dos soviets, que Lênin e Trotsky passaram a considerar como a única representação verdadeira das massas, enfraquecer-se-ia, como também a vida pública, em consequência do esmagamento das liberdades políticas [...].⁷

⁵ LOUREIRO, Isabel Maria. **Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária**. São Paulo: Editora da Unesp, 1995. (Prismas), p. 65.

⁶ “[...] Rosa não acreditava numa vitória em que o povo em geral não tivesse papel nem voz ativa; na verdade, acreditava tão pouco na tomada do poder a qualquer preço que **temia muito mais uma revolução deformada do que uma revolução falhada** – e era esta, efetivamente, a grande diferença entre ela e os bolcheviques.” ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. Lisboa: Relógio D’Água, 1991, p. 68. Grifos nossos.

⁷ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real**. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001, p. 47-48.

Diferentemente de Lênin, Rosa acreditava que manter a revolução nas mãos de uma minoria conduziria, inevitavelmente, à formação de uma oligarquia e de uma burocracia, e ao arbítrio e aos excessos violentos de todos os tipos. A história posterior do comunismo demonstrou que ela tinha razão. Assim como os jacobinos franceses de 1789 implantaram o Terror, os bolcheviques russos de 1917 sufocaram todos os grupos que poderiam lhe fazer oposição, fecharam a imprensa livre e o Congresso e suprimiram a democracia. Stálin, que assumiu a liderança da União Soviética desde a morte de Lênin, em 1924, fez ainda pior: começou por eliminar todos os remanescentes do bolchevismo e terminou por prender e assassinar milhões de cidadãos russos, pela menor suspeita.

Portanto, Rosa estava consciente do risco de que a vanguarda do partido se tornasse ela mesma uma ditadura. E ela acreditava firmemente que somente um movimento encabeçado pelas massas conduziria a um socialismo pleno e verdadeiro. O povo seria representado pelos Conselhos de Operários e Soldados, órgãos de representação direta. Para Rosa, uma vanguarda revolucionária não era realmente necessária, uma vez que a consciência das massas se produziria durante o processo de lutas. Em primeiro lugar, viria a ação organizada das massas que, naturalmente engendraria a sua consciência e coordenação. Por exemplo, para ela, eram as greves de massa que originavam os sindicatos fortes, e não o contrário. Para Rosa, a teoria nasce da prática (e deve servir à prática), e não o contrário.

Ao deixar a Rússia e voltar à Alemanha, onde vivia desde 1898, Rosa estava determinada a lutar pela realização do socialismo neste país. Diferentemente da Rússia, a Alemanha era um país de grande desenvolvimento industrial – o que levou à formação de sindicatos grandes e organizados. Porém, acompanhando a índole pacata, conservadora e ordeira do povo alemão, estes sindicatos respeitavam em demasia a ordem burguesa: lutavam apenas por mais garantias materiais para os operários e suas famílias – e não para concretizar o socialismo na Alemanha. Luiz Alberto Moniz Bandeira escreveu que a Revolução Russa, por seu caráter excepcional, não podia ser imitada com sucesso pelo proletariado alemão, mas serviu de alerta para que a extrema direita do país se preparasse:

o rumo que a revolução russa tomara, [...] não funcionava, como Lênin pretendia, como estímulo para a maioria do proletariado, [...], nem na Alemanha nem no resto da Europa. [...]. A tomada do poder pela facção bolchevique do POSDR, através da insurreição armada, desencadeara a guerra civil e, com ela, a fome ainda mais aumentara, enquanto a liberdade, conquistada com a Revolução de Fevereiro (queda do czar e derrocada do regime absolutista), desaparecia. E os social-democratas, na medida em que representavam e defendiam os interesses do proletariado na Alemanha, bem como no resto da Europa, não se dispunham a seguir aquele caminho, o de impor pela força e violência um modelo econômico, social e político e com isso provocar, nos seus próprios países, a guerra civil,

sacrificando os padrões de vida, a segurança pessoal, as reformas já conseguidas [...]. Dessa forma, a Revolução Russa produziu na Alemanha um efeito diverso daquele que Lênin imaginara. Ela não só prevenira e armara os conservadores, empurrando-os para a extrema direita, como assustara a própria esquerda, ou seja, a imensa maioria dos social-democratas [...]⁸

Em 1898, Rosa filia-se ao SPD, o Partido Social-Democrata Alemão, que naquela época, se mostrava fiel aos preceitos do movimento Comunista internacional. O SPD⁹ se originou em bases sindicais, mas ao longo da década de 1910 suas lideranças trocaram o ideal revolucionário por uma agenda de reivindicações reformistas, que visavam apenas obter concessões dos patrões, e não instaurar o socialismo na Alemanha. Os líderes do SPD, como Friedrich Ebert e Philipp Scheidemann, totalmente identificados com os interesses das classes altas, ambicionavam chegar ao poder, e manipulavam os sindicatos para que não confrontassem de frente os interesses dos patrões. Essa natureza conformada do SPD ao *status-quo* e seu apoio à permanência da Alemanha na Primeira Guerra foi o que fez com que Rosa tivesse vários choques com os líderes do partido. Por várias vezes, ela criticou e ironizou a influência paralisante que o partido exercia sobre seus filiados. Por isso, os textos e discursos de Rosa Luxemburg exortavam as massas trabalhadoras à ação direta e à participação ativa, apelando à sua iniciativa e criatividade, para que rompessem com o imobilismo do partido e formassem organizações novas, independentes e espontâneas, como os COS, os comitês de Operários e Soldados, que se formaram espontaneamente na Alemanha de 1918 e exigiam o fim imediato da guerra e da monarquia.

Toda a obra de Luxemburg objetivava colocar as massas no centro da luta socialista, e propor um modelo de socialismo integrado à vida coletiva das massas. Como a própria vida, a luta socialista deveria ter qualidades como: liberdade para agir, a espontaneidade para se organizar da forma que julgassem melhor e criatividade para se reorganizar depois dos embates. Essa luta popular deveria organizar-se a si mesma, e não se submeter aos ditames rígidos de um partido. Rosa Luxemburg acreditava muito no poder criador e transformador da ação das massas, que acreditava serem os agentes da Revolução Socialista, meta final da História.

Em seu livro, Isabel Maria Loureiro nos mostra os dilemas e as posições aparentemente contraditórias que Rosa Luxemburg experimentou no fim de sua vida. Rosa sempre pregou a

⁸ BANDEIRA, Op. cit., p. 42.

⁹ Luiz Alberto Moniz Bandeira nos informa que o Partido Social-Democrata (SPD) era o maior dentre os participantes da Segunda Internacional Operária, realizada em Paris, no ano de 1889. Era também o maior partido político da Alemanha. Em 1912, o SPD obteve 34% dos votos nas eleições legislativas alemãs. Em 1914, contava com um milhão de partidários. Para mais detalhes, consultar BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real**, 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001. p. 41-50.

ação enérgica revolucionária e rejeitava a instauração de uma República Parlamentarista na Alemanha, por crer que isso poria fim à Revolução Alemã e atenderia apenas aos interesses da burguesia. Porém, no momento em que a República Alemã se torna uma realidade, Rosa insistiu que seu partido, o KPD, participasse das eleições. Mas, em votação interna, o partido decide não participar das eleições, e perde a chance de eleger representantes para a nova Câmara.¹⁰ Além disso, lançou-se à luta ao lado dos jovens e impetuosos Spartaquistas, mesmo sabendo que não tinham o grande apoio das massas, e suas chances de vitória eram nulas. Rosa preferiu morrer a ser negar a sua teoria e a sua prática sobre o socialismo.

1.2 A Revolução Alemã de 1918: a derrocada dos comunistas

A revolução Alemã de 1918 foi um movimento de grandes proporções, realizado por operários, soldados e camponeses de várias cidades alemãs.¹¹ Um movimento que começou nos portos de Kiel, Hamburgo e Wilhelmshaven, quando marinheiros se rebelaram contra a guerra. Culminou na derrubada do Kaiser Guilherme II e na fundação da República parlamentarista de Weimar. A atividade desses grupos insurgentes, se estendeu até 1923. Esta Revolução não foi liderada por um único partido, mas sim empreendida por conselhos de trabalhadores inspirados nos soviets russos de 1917, como os Conselhos de Operários e Soldados e os Comissários do Povo.

Assim como a Revolução Russa, a Revolução Alemã aconteceu no final da Primeira Guerra Mundial. O conflito causou milhões de mortes, destruição, fome e miséria, que atingiram em cheio a classe trabalhadora. Esta sentia que sua obediência ao poder tinha sido traída, levando-a ao suicídio. Revoltou-se então contra a decadente monarquia alemã e seus aliados na indústria e na burguesia. Organizados em partidos socialistas e sindicatos, os trabalhadores fizeram várias greves gerais.

Nessa época, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht eram os líderes da ala mais radical do Partido Social-Democrata Alemão (SPD) e as vozes mais ardorosas contra a guerra. O pai de Karl, Wilhelm Liebknecht, ajudara a fundar o SPD. Em 5 de agosto de 1914 fundaram um grupo radical, o *Internationale group*, para lutar contra a decisão do imperador

¹⁰ BANDEIRA, Op. cit. p.54-55.

¹¹ As informações deste item foram pesquisadas nos seguintes livros: ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A república de Weimar e a ascensão do nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.; RICHARD, Lionel. **A República de Weimar, 1919-1933**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 e BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real**, 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001.

de declarar guerra à Rússia, gesto que levaria o país à Primeira Guerra Mundial. O grupo acreditava que a guerra só serviria aos interesses do capitalismo imperialista e pregava uma revolução socialista no país, projeto contrário ao das lideranças do SPD, que queria a implantação de uma monarquia parlamentar.

O nome do grupo mudou para Liga Spartaquista em 1º de janeiro de 1916¹². A Liga Spartaquista era um movimento revolucionário marxista e de extrema-esquerda. Por organizarem manifestações públicas contra a guerra, os líderes spartaquistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo foram presos, e ficaram detidos de 1916 a 1918.

Em abril de 1917, houve uma cisão no SPD, e surgiu o Partido Social-Democrata Independente (USPD). Os membros do SPD passaram a ser chamados de “majoritários”, e os do USPD, “independentes”. A Liga Spartaquista continuava a existir, agora como a ala revolucionária do USPD, e a editar um boletim clandestino, o *Spartacus*. A Liga era a porta-voz da luta pela paz junto à população operária. Inspirados pela Revolução Russa de 1917, os spartaquistas apoiavam os conselhos operários que pipocavam pela Alemanha.

Rosa Luxemburg foi libertada em 8 de novembro de 1918, véspera da abdicação do Kaiser Guilherme II. Rosa se envolveu no movimento operário que eclodia na Alemanha, com Conselhos de Operários e Soldados em várias grandes cidades. Em 31 de dezembro de 1918, Rosa se submeteu à vontade dos Spartaquistas, que decidiram criar o KPD (Partido Comunista Alemão). Assim, segundo Moniz Bandeira e outros autores, o Partido Comunista já nascia isolado, obra de um grupo reduzido e sem respaldo nos movimentos sindicais. Esta seria uma das razões de derrota trágica deles no Levante Sparquista de janeiro 1919, em Berlim.

As sublevações nas cidades alemãs começaram nas cidades costeiras de Wilhmshaven, Kiel e Hamburgo, entre 29 de outubro e 3 de novembro de 1918, com uma guerra civil estimulada por um rumor de que a frota alemã tinha ordens de atacar a frota inglesa no Mar do Norte. Os marinheiros consideraram essa ordem suicídio. A moral deles, baixa com as derrotas, somou-se a um descontentamento com a vida nos navios: a comida dos oficiais era melhor e mais farta e a disciplina era rígida. A revolta afluiu para as cidades vizinhas e recebeu o apoio dos operários. Sua força era irresistível. O movimento se espalhou com a criação de conselhos de operários e soldados.

Em 8 de novembro os Conselhos de Operários e Soldados já tinham tomado a maior parte das cidades alemãs, e proclamaram uma pretensa *Räterepublik* (“República dos

¹² Luiz Alberto Moniz. **A reunificação da Alemanha**: do ideal socialista ao socialismo real. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001. p. 47-55.

Conselhos”). O imperador Guilherme II foi forçado a abdicar em 9 de novembro, pondo fim à monarquia. Os apoiadores da monarquia, porém, continuavam fortes, especialmente nas classes médias e altas. Os spartaquistas, ajudaram a organizar greves e passeatas por todo o país. Os vários grupos comunistas pelo país pretendiam fundar uma democracia popular pautada numa "ditadura de uma só classe”:

De 24 greves em 1914, com um milhar de participantes, passara-se em 1917 a seiscentas, com mais de 600 000 grevistas. É verdade que de início tinham sido causadas pelas más condições de vida, mas traduziam também um movimento de oposição à guerra. [...]. Para a aristocracia, os oficiais da ativa e uma boa parte da burguesia, ela queria dizer anexações, conquistas territoriais. As massas operárias, pelo contrário, tinham se unido a esse concerto belicista antes de tudo para defender a nação ameaçada.¹³

No mesmo dia 8 de novembro, dois homens proclamaram a República na Alemanha: primeiro, na sacada do Reichstag, Philipp Scheidmann do SPD. E, duas horas depois, numa sacada do Palácio do Kaiser, Karl Liebknecht proclamou uma república socialista. Em 9 de novembro o SPD se uniu ao USPD para formarem um novo governo. A palavra de ordem era: greve e insurreição geral.

Um dos objetivos da revolução era derrubar os antigos arcabouços da velha sociedade alemã, cujo militarismo e o nacionalismo expansionista levaram a derrota desastrosa da Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Os operários, marinheiros e camponeses engajados nessa Revolução queriam o fim dos privilégios e do estado burocrático e imperial, mas, apesar dos tumultos e das várias mortes, as velhas estruturas resistiram à revolução, adaptando-se para coexistir com um regime novo: o Império Alemão deu lugar à República Parlamentarista de Weimar. E o conservadorismo seguiu forte em muitos setores da sociedade: professores, industriais, burocratas e juizes continuaram a simpatizar e a apoiar os partidos de extrema direita. Nos tribunais, os crimes cometidos durante a Revolução eram julgados da seguinte forma: os revoltosos esquerdistas eram sentenciados a penas duras pelos juizes, enquanto os extremistas de direita recebiam penas muito mais brandas.

O SPD foi alçado ao governo da nova república junto com seus colegas mais radicais, o Partido Social-Democrata Independente (USPD). Houve eleições nos vários conselhos operários do país. Muitos desses conselhos eram moderados porque as populações locais não eram adeptas do socialismo.

¹³ RICHARD, Lionel. **A República de Weimar, 1919-1933**. São Paulo: Companhia das Letras: Circulo do Livro, 1988, p. 18

Os socialistas independentes estavam insatisfeitos. Exigiam a partida de Guilherme II, a libertação dos prisioneiros políticos (entre eles, Rosa Luxemburgo) e a dissolução do parlamento. A frente partidária SPD/USPD terminou em dezembro de 1918, quando o USPD deixou a aliança, em protesto aos compromissos que o SPD firmou com empresas capitalistas, que queriam lucrar com a guerra:

A guerra havia sido encorajada também por uma organização poderosa que, sem ter representação parlamentar, exercia uma sedução sobre as elites: a Liga Pangermanista. Fundada em 1894, era contra os judeus, os escravos, os socialistas de todas as categorias. [...] preconizava, para proteger a Alemanha, a anexação dos pequenos Estados limítrofes. Para ela, a guerra não era destrutiva, mas salvadora, geradora de progresso para a humanidade. Por intermédio de Alfred Hugenberg, um de seus fundadores, e [...] diretor das fábricas Krupp, ela havia estabelecido vínculos com industriais como Stinnes, Kirdoff, Reusch e Borsig [...].¹⁴

Em dezembro de 1918, a Liga Spartaquista se tornou o Partido Comunista Alemão (KPD). Libertada em 18 de novembro de 1918, por exigência dos revolucionários spartaquistas, Rosa Luxemburg envolveu-se imediatamente com o movimento revolucionário. Conformou-se com esses Conselhos de Operários e Soldados que seguiam o modelo dos soviets russos (os quais ela abominava), e combateu a convocação de uma Assembléia Nacional. Escreve Moniz Bandeira:

E [Rosa] submeteu-se à maioria da liderança do Spartakusbund, que decidiu transformá-lo em KPD (31 de dezembro de 1918), embora se opusesse, juntamente com Leo Jogisches, não só à criação do novo partido como à sua denominação de “comunista”, segundo o modelo soviético, preferindo que se chamasse “socialista” [...]. Mas, ao contrário da posterior versão dos comunistas, ela não modificou suas críticas aos métodos de terror e violência, utilizados por Lênin e Trotsky.¹⁵

Portanto, estando totalmente comprometida com suas idéias sobre a revolução socialista, e imbuída de uma honestidade intelectual a toda prova, Rosa Luxemburg se uniu à luta Spartaquista, mesmo sabendo que as chances de vitória eram nulas.

1.3 A Jornada Spartaquista de 1919: o fim trágico dos Spartaquistas e de Rosa Luxemburg

Uma segunda onda revolucionária varreu a Alemanha em 19 de janeiro de 1919, quando o KPD e a Liga Spartaquista tentaram tomar o poder em Berlim, no que foi chamado na época de “levante spartaquista”. Essa tentativa de golpe ocorreu contra a vontade de Rosa Luxemburg, que a viu como prematura, por achar que a Liga Spartaquista ainda era frágil e

¹⁴ RICHARDS, Op. cit., p. 19.

¹⁵ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real**. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001, p. 50-51.

não tinha ainda conquistado amplo apoio popular. A extrema direita incitava a perseguição aos spartaquistas:

[...] manifestações populares são organizadas pelos independentes e spartakistas. Uma centena de milhares de pessoas desfilam pelas ruas. Corre um boato de complô, de um golpe de força por parte dos dirigentes spartaquistas. De 6 a 9 de janeiro, as redações de certos jornais, entre os quais o dos majoritários, são novamente ocupadas pelos rebeldes [...]. Do lado contrário, panfletos pedem a execução impiedosa de Rosa Luxemburgo e de Karl Liebknecht. Um deles, assinado simplesmente "Os soldados da frente", distribuído no início de janeiro, declara: "Operários! Cidadãos! A pátria está próxima da derrocada. Salvem-na! Ela não está ameaçada do exterior, mas sim do interior, pelo grupo Spartakus. Derrubem seus dirigentes! Matem Liebknecht! E então, vocês terão paz, trabalho e pão!"¹⁶

Essa tentativa de golpe dos spartaquistas foi esmagada pela combinação de forças entre o SPD de Friedrich Ebert, os oficiais remanescentes do Exército do Reich Alemão e os Freikorps, grupos de mercenários de extrema-direita:

Não apenas tropas regulares do exército imperial, [...] foram convocadas para essas operações de limpeza, segundo a expressão do próprio Noske, mas também unidades especiais foram recrutadas: os corpos voluntários. Essas tropas irregulares reúnem oficiais, suboficiais e soldados profissionais que, no momento da desmobilização, não aceitaram a derrota e ainda menos o fim do império. [...] Ajudados financeiramente por fidalgos e certos industriais, recebem um soldo mais elevado do que antes e podem permitir-se engajar mercenários. Esses corpos voluntários tornam-se assim os auxiliares mais ativos da contra-revolução. Por toda parte, dos países bálticos a Berlim, Essem, Halle e Munique, eles se aplicam a restabelecer a ordem pelo terror.¹⁷

O historiador Lionel Richards nos traz o relato auto-biográfico do romancista bávaro Oskar Maria Graf, na época um jovem de Munique que presenciou uma das muitas chacinas dos Freikorps: *"Na calçada suja estavam estendidos operários mortos. Atirados ao chão, retos ou em uma linha contínua contra a parede. Era atroz o cheiro de sangue e de cadáver."*¹⁸

As cabeças dos líderes da Liga Spartaquista estavam a prêmio e, acuados por uma impiedosa caçada humana, seus membros não poderiam sobreviver. Luxemburg, Liebknecht¹⁹

¹⁶ RICHARDS, Op. cit., p. 42.

¹⁷ Ibidem, p. 41.

¹⁸ RICHARDS, Op. cit., p. 52-53.

¹⁹ A morte violenta de Rosa, num ritual macabro de coronhadas que lhe desfiguraram o rosto, tiros e o corpo atirado num rio, exprime a violência do antigo Império e o ódio dos conservadores a qualquer tipo de contestação. Segundo os psicanalistas de hoje, o crime que desfigura revela um desejo de aniquilar a vítima, tirar sua identidade. Apagá-la da História. O vencedor costuma demonstrar sua força dispondo da vida e dos corpos de suas vítimas. No Brasil colonial, às vezes escravos vivos eram colocados dentro dos alicerces das casas-grandes. Na Alemanha de 1919, os corpos de Rosa Luxembourg, Karl Liebknecht e dos spartaquistas foram colocados nos alicerces da República de Weimar.

e muitos outros revolucionários foram detidos e mortos pelos Freikorps. Milhares de spartaquistas foram executados nas semanas seguintes. Ex-aluno de Rosa Luxemburgo na escola de formação do SPD, Ebert seria o Judas que lhe daria um beijo da morte. O ex-colega de partido de Rosa, agora se beneficiaria do seu fim.

A direita assim se armou. E, em meio daquele clima de radicalização, o Governo dos Comissários do Povo ficou indefeso. Ebert, [...], teve de recorrer aos meios disponíveis para as salvar [as instituições], principalmente depois que o USPD passara para a oposição. A Reichswehr, [...] sob a chefia dos generais Paul von Hindenburg e Wilhelm Groener, [...], fortaleceu assim sua posição para atuar com maior autonomia. E, em lugar de uma democrática Volkswehr (exército popular), tal como Ebert e o Conselho de Operários e Soldados de Berlim tiveram o propósito de organizar, Gustav Noske, ao assumir o Ministério da Defesa, autorizou oficiais e soldados desmobilizados a formarem *Freiwillenkörps* (corpos de voluntários), com o objetivo de conter os distúrbios e restaurar a ordem no país, mas eles se converteram em instrumentos da contra-revolução e cruéis combates ocorreram na Alemanha. O levante spartaquista em Berlim (assalto à redação do *Vorwärts*, órgão dos social-democratas majoritários, e de outros jornais) destarte fracassou. Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, que o reprovava energeticamente pela condução do levante, pois prematuro se lhe afigurou, foram então presos e bestialmente assassinados (15 de janeiro de 1919) por um daqueles *Mordkommandos* (comandos da morte), sob a chefia do capitão Waldemar Pabst, a quem um jovem comunista, Wilhelm Pieck²⁰ teria fornecido a informação do local –Eden-Hotel- onde se escondiam.²¹

Essa luta revolucionária, feita de tiros de metralhadoras e ferozes batalhas campais, só foi debelada em maio de 1919. Os poucos sobreviventes da Liga Spartaquista continuaram no KPD, e editando o jornal *die Rote Fahne* (A Bandeira Vermelha).

Instaurada a República, o KPD se recusou a concorrer nas eleições de janeiro de 1919. Com isso, deixou de obter uma maioria socialista nas 421 cadeiras do Parlamento Alemão. Além disso, pregava aos eleitores que se abstivessem de votar. Com sua desistência, o Partido Majoritário conquistou 38% dos votos (confiante, esperava obter mais de 50%). O USPD obteve perto de 8% dos votos.

Em Munique a revolução obteve um relativo sucesso com a formação do Soviete Bávaro. O Exército do Reich e os Freikorps sitiaram a cidade, enquanto os comunistas executavam os “inimigos da classe”. Uma batalha sangrenta ocorreu nas ruas, que o Exército e os Freikorps venceram. E retaliaram assassinando todos os socialistas que restaram.

As eleições para a Assembléia Nacional, quatro dias depois do duplo crime, evidenciaram o amplo suporte com que a orientação moderada de Ebert contava. De aproximadamente 30 milhões de votos, os social-democratas majoritários obtiveram 11,4 milhões, ou seja, 37,91% do total. Os independentes, a se radicalizarem e já em oposição ao Governo dos Comissários do Povo, receberam 2,2 milhões, o equivalente a 7,6%. Ambos, o MSPD e o USPD somados, elegeram

²⁰ Aluno da Escola comunista em Moscou, Pieck se tornaria dirigente da Alemanha Oriental de 1947 a 1961. Voltaremos a ele no capítulo 3.

²¹ BANDEIRA, Op. cit., 2001, p. 53-54.

187 deputados, enquanto os partidos do centro e os conservadores (DDP, DVP, DNVP, Zentrum e grupos menores dissidentes) ganharam 16 milhões e fizeram 236 deputados. [...] ... a decisão do Spartakusbund-KPD de não participar das eleições e boicotá-las impediu, provavelmente, que a esquerda (MSPD e USPD), com um total de 45,5% dos votos, alcançasse a maioria absoluta da Assembleia Nacional. [...] os majoritários [...], não tiveram alternativa senão de formar uma coalizão com os democratas e o centro católico, de modo que pudessem governar e elaborar uma nova constituição, mas não no sentido do socialismo e sim da manutenção, pelo menos, do regime parlamentar de acordo com as antigas idéias liberais. Tal esforço não conteve a radicalização e o clima de guerra não se desvaneceu. Os Freikorps continuaram a matar dirigentes spartaquistas, como Leo Jogisches, [...], e a reprimir focos de insurreição que irromperam em várias regiões da Alemanha. Em meio à radicalização, tanto da esquerda quanto da direita, também a Räte-demokratie (Democracia dos Conselhos), estabelecida na Baviera, sucumbiu, depois que seu líder, [...] Kurt Eisner, foi assassinado, em 21 de fevereiro de 1919. Uma greve geral, convocada pelo Allgemeine Deutsche Gewerkschaftsbund (ADGB) e outras federações sindicais, sob a direção dos social-democratas majoritários e independentes, paralisou Berlim e derrotou o *Putsch* que o general Wolfgang Kapp, com o apoio dos Freikorps, tentara desfechar contra a república, na primavera de 1920.²²

Depois de todo o terror e todas as mortes, cristalizou-se em Munique uma mentalidade de extrema-direita, e uma ojeriza a tudo o que fosse socialista. O SPD continuou como o maior partido da Alemanha. A revolução fora sepultada. O sistema parlamentarista era vitorioso.

Os alicerces da nova República eram solidamente conservadores: a aliança de Majoritários com o Zentrum católico e os Democratas (burgueses, profissionais liberais e industriais) obteve 75% dos votos. O gabinete de Scheidemann, formado em 13 de fevereiro de 1919, repousou sobre essa aliança.

Weimar, cidade pacata de seis mil habitantes, foi escolhida para sede dos trabalhos da nova Assembleia Nacional Constituinte. Era uma cidade calma, tranqüila; sem fábricas nem movimentos operários.

A 11 de fevereiro de 1919, o parlamento escolheu um presidente: Friedrich Ebert, um social-democrata. Seu governo deveria ser provisório, mas durou até 1925. Faltava ainda redigir uma constituição definitiva para o país. E faltava formalizar a rendição do país e tratar das vultosas reparações econômicas que a França exigia.

A outrora orgulhosa sociedade alemã recebeu o Tratado de Versalhes como uma enorme humilhação. Por considerá-lo inaceitável, Scheidemann se recusa a assinar o acordo, e renuncia ao cargo. É substituído por seu colega de partido Gustav Bauer, que não assina o Tratado, preocupado em não arcar com os custos de aceitar o que a população alemã vê como

²² BANDEIRA, Op. cit., p. 54-55.

uma grande humilhação. Já Gustav Noske, companheiro de Ebert e Scheidemann, acha que é mais seguro aceitar a humilhação econômica, pois as cinzas da sublevação comunista poderiam reacender.

A constituição é promulgada em 11 de agosto de 1919, sem promover reformas verdadeiramente democráticas na sociedade alemã. A influência dos empresários e banqueiros sobre as decisões do governo, bem como o poder do Exército e os privilégios dos funcionários públicos permaneceram inalterados. Este era o paradoxo da República de Weimar: uma estrutura de funcionários e oficiais remanescentes da monarquia coexistindo com uma república parlamentar de cunho liberal. Quando Ebert sai da presidência em 1925, assume o velho marechal Hindenburg, eleito presidente para acalmar os temores por parte dos conservadores de que ocorresse uma nova Revolução. E Hindenburg, seguindo a tradição militarista imperial, fez com que todas as greves e levantes operários em seu governo fossem esmagados com violência.

Toda a agitação e a violência do Levante Spartquista de 1919 seria recriada por Peter Weiss em seu romance *A Estética da Resistência*, cujo primeiro dos três volumes foi publicado em 1978. Com essa obra rica em detalhes, onde narra trajetória de um grupo de jovens que lutaram na resistência francesa e contra a ditadura de Franco na Espanha, Peter Weiss pretendeu homenagear todos os revolucionários que morreram combatendo o fascismo e o nazismo no século XX.

1.4 O contato com o teatro de Brecht e sua fuga da Alemanha

A vida de Peter Weiss foi mais uma entre milhares de vidas alemãs e européias que tiveram seus cursos afetados ou destroçados pela guerra. A perseguição anti-semita dos nazistas levou milhares de pessoas a fugirem e se exilarem. Milhares de famílias foram desmembradas, tendo membros seus (pais, filhos ou irmãos) sendo levados para campos de concentração. No livro *Homens em Tempos Sombrios*²³, Hannah Arendt relata esses efeitos do nazismo sobre a Europa e sobre as vidas de vários artistas e pensadores, como Bertold Brecht, Walter Benjamin e Karl Jaspers. Arendt relata como estas personalidades fugiram e se

²³ ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

exilaram, e as enormes angústias e incertezas daquele momento. Peter Weiss foi mais um desses homens que viveram esses tempos sombrios. Tornou-se um exilado aos 18 anos e perdeu vários amigos, mortos em campos de concentração, na guerra e na resistência espanhola.

Em seu livro, Hannah Arendt escreveu sobre o impacto das duas guerras mundiais sobre as “três gerações perdidas da Alemanha”: a primeira nascera em 1890 e se forjara nos campos de batalha da 1ª Guerra. A segunda, nascida nos anos 1900, viveu a hiperinflação, o desemprego maciço, a agitação revolucionária e a instabilidade do pós-guerra. E a terceira, de 1910-20 (a geração de Weiss), podia

se iniciar no mundo através dos campos de concentração nazis, se engajar na Guerra Civil Espanhola ou ver os processos de Moscou. Na 2ª Guerra estes três grupos estavam presentes, quer como soldados, refugiados e exilados, como membros da resistência ou prisioneiros dos campos de concentração, ou ainda como civis debaixo de uma chuva de bombas.²⁴

Neste item, utilizando o livro de Robert Cohen como fonte, iremos expor os últimos anos que Peter Weiss viveu na Alemanha, e sua trajetória de fuga e exílio, a partir de 1933.

Cohen²⁵ relata que aos 11 anos, em 1928, Peter descobriu o teatro de Bertolt Brecht, assistindo *Mahagonny* e a *Ópera de Três Vinténs*. Aos 12 e 13 anos freqüentava museus e exposições com o amigo Uli Rothe. Admirava os trabalhos de expressionistas como Emil Nolde, Otto Dix e Paul Klee. Isso o levou a estudar desenho e depois, pintura.

Veio a crise de 1929, que atingiu drasticamente a Alemanha, que dependia das exportações e do capital americano. Havia fome, desemprego e miséria em todo o país. Os anos tranquilos da República de Weimar chegavam ao fim. Os negócios de Eugen Weiss porém, não foram afetados. Em 1929, se mudou com a família para Berlim. Peter era criado em meio à escola, música, literatura e artes, longe da agitação política e social da época. Os operários exigiam melhores salários, e os empresários se aliaram ao fascismo para frear suas demandas.

Em 30 de janeiro de 1933, Hitler se tornou o chanceler da Alemanha. A saudação nazista foi adotada nas escolas. O biógrafo Robert Cohen²⁶ nos informa que Peter também queria fazer a saudação e integrar-se nesse grupo de adolescentes entusiasmados com Hitler, mas não podia fazê-lo por que não tinha cidadania alemã. Seu pai mantinha sua condição de

²⁴ ARENDT, Op. cit., p. 253.

²⁵ COHEN, Robert. *Understanding Peter Weiss*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993, p. 6.

²⁶ Ibidem, p. 6

judeu tão escondida que acabou virando um trauma. Os meio-irmãos adolescentes de Peter, Arwed e Hans Thierbach, filhos do primeiro casamento de Frieda, se juntaram ao nazismo. Um deles se tornaria um alto oficial da SS. Essa dualidade irmão/assassino despertou mais angústias em Peter. Crescer como filho de um judeu e ter como meio-irmãos dois nazistas era mais uma experiência confusa e dolorosa. O fascismo dividiu a família de Frieda ao meio. Ela optou por fugir com seu segundo marido e seus filhos. Eugen e sua família precisavam fugir.

Em 1934, morreu a pequena Margit, de 12 anos, irmã de Peter, num horrível acidente de carro. Cohen²⁷ nos relata que a dor da perda foi tão grande que a família nem se importou com os transtornos da fuga apressada. Foram para a Tchecoslováquia, onde ficaram por um ano. Em 1935, foram para os arredores de Londres. Ali Eugen iria administrar uma tecelagem. Peter ajudava o pai no escritório. À noite, ele pintava e escrevia, em total isolamento. Os pais queriam demovê-lo da idéia de ser pintor, e o obrigaram a estudar fotografia. Peter fugiu para Londres para ser pintor. Fez amizade com Jacques Ayschmann, que se preparava para ir para Espanha lutar contra a ditadura de Franco. Ali Ayschmann perderia a vida. Seria homenageado depois por Peter em dois romances: *Despedida dos Pais* e *Estética da Resistência*.

Gastou suas economias para montar sua primeira exposição em um velho galpão. Excetuandoos amigos Jacques Ayschmann e Ruth Anker, outra emigrante judia, ninguém compareceu à exposição. Peter voltou para a casa dos pais. No inverno de 1936, o trabalho de Eugen terminara e surgira uma oportunidade na cidade de Varnsdorf, na Tchecoslováquia, perto da fronteira alemã. Eugen foi administrar uma tecelagem. Só que ali a maioria da população era simpática a Hitler. A cidade era ameaçadora: bandeiras com suásticas nas ruas e gangues fascistas marchando. Peter continuava imerso em si mesmo, pintando e escrevendo.

Nesse ponto ele escreve para Herman Hesse, seu escritor favorito, enviando vários escritos e desenhos. O famoso autor respondeu estimulando-o a praticar mais e desenvolver seu estilo. A carta de Hesse foi um encorajamento decisivo, fez Peter ganhar confiança em sua capacidade. Trocaram cartas. No verão de 1937, os nazistas começavam a construir o campo de Buchenwald, perto de Weimar. Enquanto isso, Peter viajava para Montagnola, na parte italiana da Suíça para conhecer o mestre Herman Hesse. Hesse lhe deu nomes e endereços de amigos seus em Praga, que poderiam ajudar o jovem artista. O famoso escritor de 60 anos se tornaria uma figura paterna e um mentor para Peter.

²⁷ Ibidem, p. 7.

Em setembro de 1937, Weiss é admitido na Academia de Artes de Praga. Por indicação de Hesse, se liga ao jornalista socialista Max Barth e ao pintor Willi Novak, professor da Academia e militante anti-fascista. Sua adaptação é difícil. Peter não conseguia falar o tcheco e nada sabia da cultura e história do país. Artisticamente, ele buscava inspiração para seus quadros no trabalho do mestre flamengo Brueghel. Enquanto os outros alunos estavam interessados na pintura expressionista, surrealista e dadaísta. Mas Peter não se interessa por estas novas estéticas. Ficou indiferente à passagem em Praga de artistas exilados como Raul Hausmann, Oskar Kokoschka e, até mesmo, Brecht. Estava também desligado de política e não-engajado. Mesmo assim, faz amizade com os colegas Endre Nemes, Peter Kien e Lucie Wesberger.

No verão de 1938, ele visita novamente Hesse, que o recebe cordialmente. Hesse compra alguns trabalhos do jovem e lhe encomenda algumas ilustrações. Este foi o último encontro de Hesse e Weiss. O exílio e a guerra puseram fim a esta amizade.

Enquanto isso, os nazistas conquistavam e anexavam territórios. Em março invadiram a Áustria, e em outubro de 1938 ocuparam a região de Sudetenland na Tchecoslováquia. Peter estava em Montagnola. Eugen Weiss fugiu imediatamente para a Suécia, onde tinha contatos profissionais. Frieda ficou em Varnsdorf para preparar as malas e tentar salvar alguns bens da família. A SS desfilava nas ruas e Frieda, tomada pelo pavor, destruiu os enormes e sombrios quadros do filho, para que não atraíssem a atenção da Gestapo. A mãe fria e dominadora de Peter frustrara várias vezes suas iniciativas como pintor, por não ver nisso uma profissão rentável e bem ajustada socialmente. Esses conflitos levaram Peter a um isolamento que beirava a mudez e o autismo. Levou vinte anos para que Peter perdoasse a destruição desses quadros e entendesse o momento de pavor que sua mãe atravessava.

Peter esperou na Suíça até janeiro de 1939. Aí atravessou a Alemanha e chegou à Suécia em 18 de janeiro. Nesse ano, seu amigo de infância, Uli Rothe, morreu servindo o exército alemão na costa da Dinamarca. A Alemanha anexara a Polônia e ocupava a Noruega e a Dinamarca. Na Suécia, ele tentaria se inserir socialmente aprendendo a língua. Lá chegando, passou longas horas ajudando seu pai na fábrica e se isolando para criar, até o dia em que deixou a casa dos pais e foi para Estocolmo. Lá se reuniria a seu amigo Max Barth, seu mentor na Academia de Praga, que também fugira do nazismo. Iam morar numa pensão em condições de grande pobreza. Peter conheceu e se casou com Helga Henschen, uma pintora e escultora sueca. De forma modesta, expôs suas pinturas pela primeira vez em Estocolmo em

março de 1941, e de novo em janeiro de 1943, numa mostra de artistas exilados. Suas novas pinturas eram influenciadas pelo surrealismo e pelas vanguardas do entre-guerras. Admirava também o escritor Paul Eluárd e o cinema de Luis Buñuel.

Cohen relata que a Suécia fora poupada da invasão nazista por causa de seu forte anti-comunismo e de sua tolerância para com a Alemanha nazista. Além disso, a fechada Suécia tinha muito pouca simpatia pelos imigrantes, em especial, os judeus. Por isso, Weiss e seus amigos, Max Barth e Endre Nemes, viviam ali sem obter nenhum sucesso, reconhecimento ou renda satisfatórios. Nesse ponto, em março de 1941, os nazistas estavam no norte da África e, dois meses depois, atacariam a União Soviética.

Peter Weiss passou o ano de 1942 no campo, trabalhando como ajudante em uma fazenda. Em dezembro, sem nenhuma perspectiva profissional, Peter foi para o norte da Suécia, trabalhar como lenhador numa floresta. Para ele, seria o tempo mais difícil de sua vida, e significava desistir do sonho de viver da pintura e da arte. Este contato com uma classe diferente da sua, modificou a percepção de Weiss. Foi difícil se integrar ao grupo de rudes lenhadores. Eles o viam como um burguês e desconfiavam dele, enquanto ele se chocava com a apatia e os modos rudes deles. Ao longo das semanas, começou a fazer amizade com estes homens e mulheres. Começou a admirar a força, a simplicidade e o caráter deles. Na medida do possível, Weiss procurou transmitir a eles noções de cultura e cuidados de higiene. Esse tempo na floresta lhe serviria de base para seu romance *Ponto de Fuga*.

Participando das longas e extenuantes jornadas de trabalho, e recebendo pagamentos mínimos, Weiss obteve, pela primeira vez, consciência das classes exploradas pelo capitalismo. Anos mais tarde, ao ler as obras de Karl Marx e compará-las com essa experiência, Weiss passou a acreditar que a classe trabalhadora poderia, um dia, tomar o poder e ser o agente de uma transformação histórica. Enquanto isso, acontecia uma pausa na batalha de Estalingrado, e o exército soviético se preparava para sua primeira grande vitória sobre o exército de Hitler.

Cohen coloca que o destino de Weiss era igual ao de outros exilados alemães²⁸. A maioria dos artistas e escritores que emigraram tiveram que aceitar trabalhos árduos e difíceis para sobreviver. Gunther Andres, filósofo de Breslau, tornou-se um operário de fábrica na América. O compositor Paul Dessau, foi trabalhar como ajudante numa criação de galinhas. Cohen coloca que até a esposa de Bertold Brecht, a conceituada atriz Hélène Weigel teve que

²⁸ COHEN. Op. cit., p. 15.

se restringir ao papel de dona-de-casa. Mas, diferente de Peter, todos esses artistas e pensadores já tinham terminado seus estudos, criado suas obras e se estabelecido antes de 1933. Haviam assumido posturas firmes contra o nazismo e, para mantê-las, escolheram o exílio. Peter Weiss, por outro lado, tinha apenas 18 quando deixou a Alemanha. Ainda não tinha desenvolvido uma identidade própria, nem trazia uma história pessoal. Ele seria então, obrigado a construir a sua identidade na experiência dolorosa do exílio. Weiss viveu na Suécia até a sua morte, em 1982, mas nunca sentiu o país como o seu verdadeiro lar.

Em 1944 ele começou a fazer contato com escritores locais. Tinha tido uma filha e se divorciara de Helga. Sua tentativa de se estabelecer como pintor falhara. Weiss começa a escrever, primeiro, em sueco. Como esses escritos não obtêm repercussão, ele decide passar a escrever somente em alemão, sua língua materna.

Nessa época, ele faz amizade com Max Hoddan, um médico e escritor judeu e socialista, 20 anos mais velho, que lutara contra a ditadura de Francisco Franco no front da Guerra Civil espanhola. Foi ele quem insuflou em Peter o interesse pela psicologia e pela psicanálise, apresentando-lhe obras de Freud, Reich e Jung. Por sugestão dele, Peter fez uma breve psicanálise com Lajos Székely, ex-aluno de Freud, o que trouxe à tona sua infância traumática e lhe proporcionou insights dolorosos, os quais ele utilizou nos romances *Despedida dos Pais* e *Ponto de Fuga*.

A amizade com Hoddan despertou em Peter o interesse pela política e o desejo de compreender historicamente o contexto de sua época. Porém, algum tempo depois, enojado com a violência e as manipulações stalinistas, Hoddan, abandona o comunismo. Empobrecido e amargurado, suicida-se em 1947. Weiss homenagearia a luta do amigo no front espanhol em sua trilogia iniciada em 1975: *A Estética da Resistência*.

Em 1947, depois de alguns anos sem notícias, Peter soube que dois de seus colegas da Escola de Arte de Viena, Peter Kien e Lucie Weisberger, que o haviam ajudado a montar a sua primeira e modesta exposição em Londres, morreram no campo de concentração de Auschwitz. O choque aterrorizou Weiss. E a idéia de que escapara apenas por sorte e mero acaso martelava em sua cabeça. A lista de perdas pessoais de Weiss agora era enorme: a irmã Margit, Jacques Ayschmann na Espanha, Uli Rothe na Dinamarca, Peter Kien e Lucie Weisberger em Auschwitz. Max Hoddan por suicídio... Ele sabia que essas mortes eram consequência dos regimes políticos fascistas do século XX. E foi a dor dessas perdas pessoais o que motivou os relatos de torturas e tormentos que povoam suas peças de teatro e seus

romances. Weiss fez da denúncia da violência o ponto central de sua obra e resolveu se tornar o cronista do sofrimento dos homens e mulheres que lutaram contra o fascismo no século XX.

Em 1945 termina a Segunda Guerra Mundial. Ao final da guerra, em 1946, Weiss vai para Berlim como jornalista, fazendo matérias sobre a reconstrução da cidade para um jornal de Estocolmo. Esses relatos originariam seu romance *Os Vencidos*, que ele redige em sueco e também em alemão, com vistas a publicar pela editora de Peter Suhrkamp, que conheceu em Berlim.

Em 1947, começa a Guerra Fria, a tensão entre EUA e União Soviética. Para evitar qualquer possibilidade da Alemanha provocar um novo conflito no futuro, os Aliados dividem o território da Alemanha em quatro partes: uma parte americana, uma parte francesa, uma parte inglesa, e uma parte russa, dada a Stálin como recompensa por sua luta contra Hitler. Em 1949, as zonas francesa e inglesa fundem-se à zona americana: surgem duas Alemanhas: a Alemanha Ocidental, capitalista, e a Alemanha Oriental, comunista.

Com o fim da guerra, os ideais democráticos pregados pelos EUA ganham força na Europa. O velho anti-semitismo perde sua força na Suécia, e a sua sociedade se torna mais aberta e tolerante. Com empréstimos americanos a economia européia conhece um novo período de abundância. Como resultado, Weiss consegue uma melhor inserção na sociedade sueca. Em 1949, ele se torna professor de pintura e de cinema na escola noturna de Estocolmo. Sua peça *A Torre*, um drama simbolista e psicológico, é encenada em 1949, na Suécia. Nos anos 50, Weiss já não sabia mais se queria ser um escritor, pintor ou cineasta. E nem se deveria escrever em alemão ou sueco. Casa-se com a atriz Carlota Dethorey, eles têm um filho mas logo se separaram. Em 1952, escreve o micro-romance *A Sombra do Corpo do Cocheiro* (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*) que, ao ser publicado no jornal literário *Akzente* em 1959, chama imediatamente a atenção da crítica. Weiss finalmente obtém reconhecimento como escritor e passa a dedicar todo o seu tempo à literatura.

Podemos dividir a obra literária de Weiss em duas fases. A primeira é principalmente autobiográfica, sombria, psicológica e marcada pelo terror. Na primeira fase de sua obra aparecem suas profundas angústias e incertezas, sua condição de emigrante, a penúria, a enorme solidão e sua relação conflituosa com os pais, cheia de mágoas. O tom de seus escritos é surreal e macabro. O mundo aparece como um lugar terrível e amedrontador, e as personagens estão entregues à própria sorte. Diante de uma vida repleta de sacrifícios e sem perspectivas, Weiss utilizou a literatura como uma forma de terapia, onde procurou exorcizar seus demônios íntimos, para preservar a sua sanidade. A segunda fase de sua obra,

de 1959 em diante, é marcada por peças teatrais com temas políticos e que criticam os totalitarismos, como *Marat/Sade*.

São da sua primeira fase os romances *Von Insel zu Insel* (De Ilha a Ilha, 1944), sobre um jovem artista sozinho em um mundo deserto; *De Besegrade* (Os Vencidos, 1947) sobre uma cidade devastada pela guerra; *Der Vogelfreie* (O Fora-da-lei, 1948) sobre a passagem de um estrangeiro por uma cidade bizarra; a peça radiofônica *Rotundan* (A Torre, 1949), que trata da vida em um circo e contém simbolismos surrealistas e edipianos; *Das Duellen* (O Duelo, 1951), peça sobre a relação atormentada e auto-destrutiva de dois casais; *Die Versicherung* (O Seguro, 1952), uma crítica à sociedade burguesa em forma de musical, e *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (A Sombra do Corpo do Cocheiro, 1952), um relato naturalista, cru e satírico da vida no campo.

Entre 1952 e 1959 ele se dedica a produzir filmes experimentais com um grupo de artistas de Estocolmo. Volta à literatura com *Abschied von den Eltern* ('Despedida dos Pais, 1959), romance autobiográfico inspirado na morte dos pais, *Fluchtpunkt* (Ponto de Fuga, 1962), também autobiográfico, e *A Conversação dos Três Caminhantes*, (1963) um livro de tom surreal.

Em 1952 ele se casa com a cenógrafa e figurinista teatral Gunilla Palmstierna, também imigrante judaica, sua companheira fiel até a morte dele, em 1982.

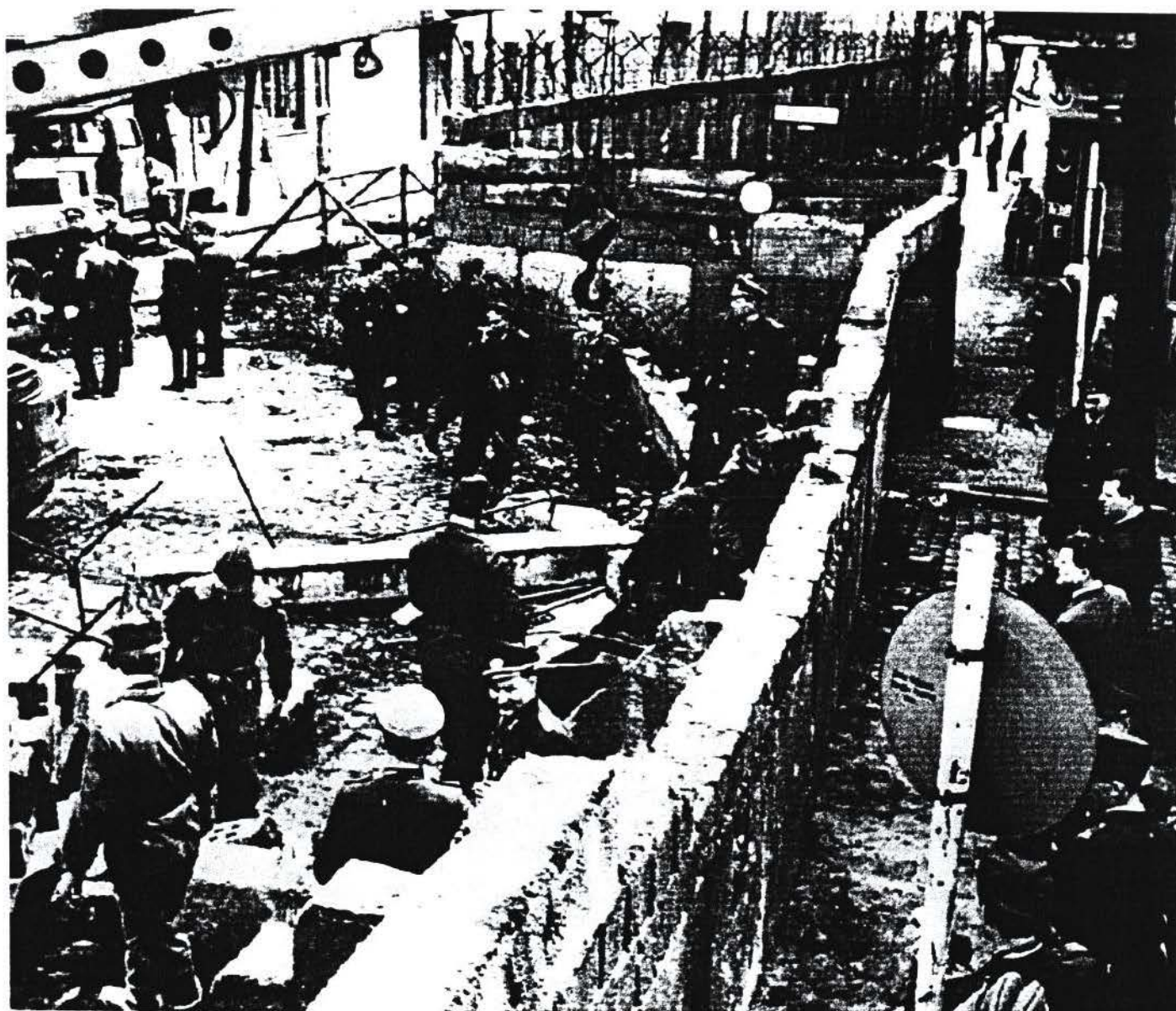
Em 1959, a publicação de *A Sombra do Corpo do Cocheiro* causou sensação na Alemanha e se tornou um clássico. Por causa do exílio de Weiss, a obra era escrita num alemão que não fora influenciado pela Alemanha nazista. Por quase trinta anos, os nazistas modificaram a língua alemã. Os jovens que cresceram nesse período não conheciam o alemão clássico, que reaparecia no livro de Weiss. Este livro era uma espécie de “reserva lingüística e cultural” da Alemanha anterior à Segunda Guerra, e emergiu como um elemento genuinamente alemão, que resgatava a História do país antes da guerra. Outra razão para o seu êxito foi que ele oferecia uma alternativa de consumo artístico, rompendo com a dominação cultural imposta sobre as duas Alemanhas: a União Soviética dominava a cultura da Alemanha Oriental, enquanto os Estados Unidos influenciavam a Alemanha Ocidental. Por trazer uma linguagem incomum e inédita, o livro foi recebido com entusiasmo pelos alemães da época.

Weiss era agora um escritor respeitado pela crítica. Vivendo como um exilado na Suécia, podia criticar a sociedade alemã de forma independente, e apontar suas contradições. Mas logo ele sentiria um desejo de rever o país onde crescera. Uma parte do território alemão

estava agora sob domínio russo, e a falta de liberdade artística e de pensamento na Alemanha Oriental o levou a uma postura de oposição ferrenha a este regime comunista totalitário, expressada através de artigos em jornal, ensaios, entrevistas na imprensa e até mesmo, através de suas peças teatrais.

Já estabelecido como escritor, nos anos 1960 ele se aventura como dramaturgo. Levando para o palco temas como o totalitarismo e o colonialismo, Peter Weiss mostrou todos os conflitos, a violência e a exploração capitalista que eles trazem em seu bojo, fazendo com que o espectador tome contato com a verdade dos fatos: as motivações políticas e econômicas que levam a sujeição de um povo por outro. Autor engajado, cada peça que Weiss escreveu para o teatro visava discutir um tipo de exploração e autoritarismo político diferente. Com *Marat/Sade* (1964) ele questionou os rumos e a eficácia de uma Revolução, seja ela a Russa de 1917 ou a Francesa de 1789. Em *O Canto do Fantoche Lusitano*, de 1967, ele jogou luz sobre a violência do Colonialismo na África, examinando a colonização portuguesa em Angola, e levando ao palco a luta dos angolanos contra os colonizadores e suas firmas multinacionais. Em *Discurso do Vietnã* (1968) ele abordou a guerra do Vietnã e criticou frontalmente os Estados Unidos. A encenação traduziu a violência para o palco em termos frios, mecânicos e totalmente calculistas, ilustrando os interesses geo-políticos em conflito. O palco era como um tabuleiro de xadrez, e as várias forças políticas eram representadas como um tipo de “peças de xadrez”. Com *Trotsky no Exílio* (1969), ele desafiou o regime stalinista de frente, reabilitando a figura do revolucionário, que fora apagada dos registros da História soviética. Essa obra tornou Weiss *persona non-grata* na Alemanha Oriental, rendendo ao autor censuras, sabotagem dos ensaios da peça, e ameaças por parte dos membros do partido comunista.

Agora que já temos uma pequena biografia do artista, no capítulo seguinte analisaremos o contexto histórico em que Weiss escreveu a peça *Marat/Sade*, além de suas personagens e estrutura dramática.



Soldados erguendo o Muro de Berlim. Agosto de 1961. Foto extraída de: http://www.cs.utah.edu/~hatch/berlin_wall.html

CAPÍTULO 2

O RETORNO DE PETER WEISS À ALEMANHA E A GÊNESE DE MARAT/SADE

Capítulo2: ANÁLISE DA PEÇA *MARAT/SADE*

2.1 O contexto histórico: Alemanha dividida e domínio comunista

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o território da Alemanha foi dividido entre os vencedores: Inglaterra, Estados Unidos e URSS.¹ A União Soviética conquistou a região de Königsberg (13. 200 km²) e controlaria cinco estados do leste alemão: Turíngia, Mecklenburg, Sachsen, Brandenburgo e Sachsen-Anhalt, que somavam 108.333 km² de área e 18,3 milhões de habitantes. Surgia a Alemanha Oriental.

A presença da União Soviética nesta região gerou uma tensão permanente com os Estados Unidos. Através de seu poder sobre o Partido Comunista local, a União Soviética ditou os rumos da política e do governo na Alemanha Oriental de 1947 até 1989, quando o comunismo na URSS entrou em colapso.

Depois que Stalin morre, em 1953, termina o período mais sangrento da dominação e repressão russa sobre o Leste Europeu. Há um momento de indefinição dentro do Partido Comunista Russo sobre quem herdaria o posto de Stálin e um levantamento interno de todos os crimes e mortes que ele ordenou. Nesse momento de incerteza e vacilação por parte da Rússia, os grupos do Leste Europeu que faziam oposição à ditadura de Stálin ganham força, e promovem levantes populares e operários na Alemanha Oriental, em junho de 1953, e na Polônia e na Hungria, em 1956. Nesses três países, os respectivos governos, ditos “marxistas”, e alinhados com a linha dura de Moscou, reprimem estes protestos de forma sangrenta e impiedosa.

Em 16 de junho de 1953, 10 mil operários da cidade de Stalinalle, na Alemanha Oriental, protestaram contra as metas de produção impostas pelo governo e contra seu baixo padrão de vida. No dia seguinte o movimento se espalhou por Berlim Oriental e mais 274 cidades. Uma greve geral de 300 mil operários parou o parque industrial. Em 17 de junho, as forças comunistas na RDA resolveram intervir: soldados e tanques do Exército Vermelho reprimiram com violência o movimento, matando milhares de pessoas.

Os primeiros sinais da crise [do comunismo] manifestam-se na Tcheco-Eslováquia, já em junho [de 1953]. [...] greves operárias contra o baixo nível dos salários, frustrações nacionais provocadas pela dominação-ocupação russa, reivindicações liberais e democráticas contra o sistema do partido único. Ainda em junho, [...] nos

¹ As informações deste item foram colhidas nos livros *A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real*, de Luiz Alberto Moniz Bandeira, e *O passado de uma ilusão: ensaio sobre a idéia comunista no século XX*, de François Furet.

dias 16 e 17, estoura a primeira grande revolta popular contra o comunismo desde Kronstadt²; a de todo Berlim-Leste operário, que protesta contra o aumento das normas de produção, pede eleições livres e vaia o trio Ulbricht-Pieck-Grotewohl [dirigentes da RDA]. No dia 18, a intervenção de tanques soviéticos acaba com a insurreição; no dia 19, dezenove ‘agitadores’ são condenados à morte por tribunais militares soviéticos e imediatamente executados.³

Mesmo depois das mortes, os grevistas continuaram a lutar por vários dias. Essa repressão violenta inspirou Bertolt Brecht a fazer um comentário satírico e famoso: ele disse que era mais fácil o governo da RDA dissolver o povo e eleger um outro, já que este não lhe inspirava mais confiança.

Esse episódio sangrento demonstrou que a URSS dominava a RDA com mão de ferro, e desagradou grande parte da população alemã. Após esse episódio, o dirigente da RDA, Walter Ulbricht e o Partido Comunista decidiram que era preciso dar mais conforto material e bens de consumo à população, como meio de evitar novos levantes.

Em 1956, durante o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, Krushev denunciou os crimes de Stálin e seu culto à personalidade. Essas revelações derrubaram a aura mística e estremeceram a imagem do comunismo ao redor do mundo, além de servir de munição para seus adversários. Nos países do Leste Europeu ficava claro o fato de que o domínio da URSS visava apenas extrair suas riquezas minerais e sua produção agrícola. Esse fato, somado à falta de liberdade pessoal e à doutrinação ideológica promovida pelos Partidos Comunistas locais, criava um clima de medo, angústia e repulsa nessa população, em especial na Alemanha Oriental, por causa da disputa entre russos e americanos sobre Berlim.

No dia 28 de outubro de 1961, tanques soviéticos e americanos se confrontaram na divisa entre os setores Ocidental e Oriental de Berlim, numa disputa sobre direitos de passagem na fronteira. Os americanos reivindicavam cruzar a fronteira livremente, sem empecilhos ou necessidade de identificação. O confronto tenso e arriscado durou 16 horas: tanques soviéticos estacionaram na *Friedrichstrasse*, um posto de passagem na fronteira. Os tanques americanos vieram e pararam a cem metros, do lado oposto. Os soviéticos recuaram,

² Kronstadt é uma cidade portuária russa, a 30km de São Petersburgo. Lá, em março de 1931, ocorreu uma grande rebelião de marinheiros contra o governo bolchevique, motivada pela devastação deixada pela Primeira Guerra e pelas condições miseráveis de vida. KRONSTADT. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. 2006. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kronstadt>>. Acesso em: 02 jun 06. Tradução nossa.

³ FURET, François. **O passado de uma ilusão**: ensaios sobre a idéia comunista no século XX. São Paulo: Siciliano, 1995. p. 523. Tanto François Furet quanto Hannah Arendt apontaram que essas conspirações internas e assassinatos freqüentes na cúpula do partido comunista eram uma característica do regime totalitário stalinista. Voltaremos a este tema mais adiante.

aliviando a tensão. O motivo da disputa não foi solucionado: a prerrogativa de funcionários dos EUA atravessarem para o lado oriental sem apresentar credenciais.

O muro de Berlim ficou pronto em 31 de agosto de 1961, feito de blocos de concreto e arame farpado. O muro começou a ser construído na manhã do dia 13 de agosto, quando soldados orientais estenderam arame farpado por toda a extensão da divisa onde ergueriam o muro. O objetivo era conter a emigração dos alemães para Berlim Ocidental, que chegava a duas mil pessoas por dia e totalizava quatro milhões desde 1947. Os pontos de contato, que antes eram oitenta, foram reduzidos a sete. Os alemães orientais queriam avançar 100 metros pra dentro da Berlim Ocidental, com vistas a criar uma zona de segurança. Foram dissuadidos quando soldados e tanques alemães ocidentais lhe apontaram suas armas.

O muro foi construído para impedir que toda a população da Alemanha Oriental se transferisse rapidamente para a Alemanha Ocidental. As condições de vida e de trabalho eram tão precárias que, aliadas à falta de liberdade de expressão e pensamento, tornou a vida ali insuportável. A este respeito, nos informa o cientista social Luiz Alberto Moniz Bandeira:

A RFA, onde a economia social de mercado, com o impulso dado pelo Plano Marshall, demonstrava eficiência, estava em pleno boom, o célebre milagre alemão, e sua indústria, em expansão, apresentava, em 1960, cerca de 600.000 vagas de emprego, para apenas 100.000 pretendentes, o que gerava a aguda necessidade de importar operários de outros países. E a RDA, em virtude tanto da política repressiva do SED quanto da precariedade de sua situação econômica, transformara-se em um dos grandes fornecedores da força de trabalho de que a RFA estava a carecer e tudo fazia para atrair.

Àquela época, a antiga Zona de Ocupação Soviética já perdera mais de 15% de sua população, da ordem de 18,3 milhões de habitantes em 1945. Em 1947, quando a Guerra Fria irrompeu, e 13 de agosto de 1961, cerca de três milhões de pessoas, das quais quase 50% com menos de 25 anos de idade, transladaram-se para a Alemanha ocidental, descontentes com o regime imposto pela Smad/SED e/ou em busca de melhores condições de vida. E esse êxodo recresceu, extraordinariamente, depois da coletivização do campo, promovida pelo SED, e atingiu o número de 207.026 pessoas, apenas nos sete primeiros meses de 1961, de sorte que, se continuasse em tal ritmo, a RDA ficaria despovoada dentro de cinco ou seis anos.⁴

O muro permaneceu como uma divisão dolorosa e traumática para a população de Berlim. Separou famílias e amigos e criou um abismo econômico e social. De um lado, estava a República Federal Alemã e sua economia próspera. Do outro, uma sociedade privada da variedade de bens de consumo do Ocidente e regida por metas de produção, além de

⁴ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A reunificação da Alemanha**: do ideal socialista ao socialismo real. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001, p. 110-111.

patrulhamento ideológico e cultural do Partido Comunista. Um corte profundo que separou por 28 anos dois mundos inconciliáveis: uma Alemanha Ocidental rica e afluyente, e uma Alemanha Oriental empobrecida, sob o manto da censura e da repressão política de um regime sempre vigilante. Testemunha dessa cisão dramática no coração da Alemanha e na vida de seus habitantes, Peter Weiss se tornaria um crítico tanto da hegemonia americana quanto da dura repressão do regime comunista. Foi nesse contexto de censura, repressão e propaganda partidária onipresente, que ele escreveu *Marat/Sade* em 1964.

2.2 O retorno de Peter Weiss à Alemanha e a gênese de *Marat/Sade*

Nos primeiros anos da década de 1960, Peter Weiss esteve diversas vezes em Berlim Oriental, capital da República Democrática Alemã, para participar de eventos literários e para contribuir para a encenação de suas peças.⁵ Para o povo berlinense era um tempo difícil. A construção do Muro de Berlim em 1961 foi a materialização de uma cisão brutal no coração da Europa ocidental, e o resultado direto da escalada da disputa entre Estados Unidos e União Soviética.

Uma vez na Alemanha Oriental, ao invés de aceitar o convite dos burocratas para ir conhecer a organização do modo socialista de produção, Weiss preferiu ver de perto a situação dos artistas. Suas peças estavam sendo encenadas no país, e ele fez amizade com escritores locais, intelectuais, atores e diretores, cujos testemunhos lhe deram uma visão da hegemonia das elites burocratas na Alemanha Oriental e das causas históricas para as deformações stalinistas que ocorriam. Era um regime de repressão e controle. Weiss ficou muito incomodado com as intimidações que o partido exercia sobre os artistas, as censuras e a mentalidade estreita e tacanha dos burocratas a cargo da cultura. Decidiu que combateria as deformações stalinistas até o fim de sua vida.

Em 1963, uma estação de rádio pediu a Weiss que escrevesse uma peça radiofônica sobre o revolucionário francês Jean-Paul Marat.⁶ A trajetória de lutas do jornalista francês e sua morte trágica faziam dele uma personagem fantástica para o teatro. Mas Weiss não queria que Marat fosse o único personagem da peça. Ele queria achar um contraponto para a

⁵ Sobre as viagens de Weiss à Alemanha Oriental consultamos o livro de COHEN, 1993.

⁶ Para este relato da criação da peça *Marat/Sade*, consultamos o depoimento da viúva de Weiss, Gunilla, ao jornalista Leonie Rudder do site remue.net. PALMSTIERNA-WEISS, Gunilla. Rencontre avec Gunilla Palmstierna-Weiss. In: REMUE.NET: la littérature, ça remue encore. 2004. Entrevista concedida a Léonie de Rudder. Disponível em: <<http://www.remue.net/spip.php?article1218>>. Acesso em: 10 jun. 06. Tradução nossa.

personagem, algo que lhe desse destaque através de um contraste. A esposa de Weiss havia herdado, de um avô editor, uma série de livros sobre a Revolução Francesa e sobre o governo de Napoleão⁷. Weiss passou dias inteiros lendo e estudando esses livros. Um dia leu que o Marquês de Sade tinha discursado no funeral de Marat. Gritou: “*Encontrei! Encontrei!*”. Ele achara um antagonista à altura de Marat: o Marquês de Sade que, em 1793, pronunciou uma eulogia no funeral do jornalista, com vistas a agradar os jacobinos e não ser guilhotinado. Aliado a isso, Weiss já estava interessado nas obras de Sade, este escritor maldito e libertino, que gostava de chocar a Igreja de sua época com seus escritos obscenos e blasfemos.

Segundo a viúva de Weiss, quando ele esteve em Paris, nos anos 50, os livros de Sade estavam proibidos e não eram vendidos. Só podiam ser adquiridos na editora Olympic Press, que só tinham autorização do governo para editá-los em inglês, e exportá-los para qualquer país, menos para a Inglaterra. Weiss adquiriu e leu essa edição em inglês das obras completas do Marquês. E então, depois de ter pesquisado a fundo sobre a Revolução francesa, seus antecedentes e significados, sobre as vidas de Marat e de Sade, Weiss se sentiu pronto para escrever a peça *Marat/Sade*.

A contribuição de sua esposa para a peça foi fundamental. Enquanto Peter escrevia o texto, Gunilla concebia os figurinos e cenários. Ela viajou até Paris e frequentou a Biblioteca Nacional durante um ano, pesquisando as vestimentas e acessórios da época da Revolução. Tirou 400 fotos de trajes e vestimentas e fez inúmeras anotações. Mesmo ali na Biblioteca haviam temas censurados: Sade estava proibido, assim como a tortura e os doentes mentais. Gunilla teve que recorrer a um amigo influente, o pintor Jean Bazaine, para ter acesso a esses documentos⁸.

Nesse ponto de sua vida, Weiss não estava ainda inteiramente politizado, e se interessava mais em definir a psicologia das personagens do que enfatizar as implicações políticas da peça. Nas palavras de sua viúva, Gunilla:

Je dirais que Peter était plutôt intéressé par le côté social et psychologique des choses et pas encore par la politique. [...] C'est assez amusant parce qu'il est devenu très politisé très rapidement ! Et pour *Marat*, des étudiants après la première lui ont demandé : « Monsieur Weiss, que voulez-vous dire par ci et ça ? » et il a dû se défendre. Et c'était très bien pour sa propre conscience. Et l'un d'entre eux a dit que *Marat* avait déclenché le soulèvement étudiant à Berlin. Bien sûr ce n'était pas vrai mais ça a permis de mettre des mots sur ce qui était en train de se passer à ce

⁷ PALMSTIERNA-WEISS, Gunilla. Rencontre avec Gunilla Palmstierna-Weiss. In: REMUE.NET: la littérature, ça remue encore. 2004. Entrevista concedida a Léonie de Rudder. Disponível em: <<http://www.remue.net/spip.php?article1218>>. Acesso em: 10 jun. 06. Tradução nossa.

⁸ Idem. Ibidem.

moment-lá. C'est comme, vous savez, on entend dire que *Le Mariage de Figaro*⁹ a déclenché la Révolution française, c'est faux bien sûr mais ça a donné des mots à quelque chose qui était en cours. Et puis il a commencé à voyager partout dans le monde avec *Marat* [...].¹⁰

O crítico Anatol Rosenfeld também percebeu bem esta indecisão do autor:

Peter Weiss [...] começou a sua atividade literária tarde, com obras narrativas de teor subjetivo e autobiográfico [...]. O individualismo acentuado dessa fase reflete-se ainda na personagem do Marquês de Sade. Bem tarde começou a participar mais intensamente dos problemas universais. Para isso contribuiu, como declarou, a crise de Cuba e *O Vigário*, de Holchhuth. Essa participação do autor antes introvertido manifesta-se, de certo modo, na personagem de Marat. A peça *Marat/Sade*, na sua íntegra, exprime muito bem a crise de indecisão a que Weiss deve ter chegado no momento em que a escreveu.¹¹

Porém, logo Weiss amadureceria sua própria visão sobre a peça, reconhecendo nela conotações de protesto político. Rosenfeld também reconheceu esse engajamento:

Com efeito, o curso posterior da dramaturgia de Weiss reflete o seu engajamento radical em favor das concepções de Marat. O autor antes introvertido e apolítico, tendo passado pela crise da indecisão (a crise, bem de acordo com este tempo, declara-se como cisão antagônica entre posições opostas), chega à decisão, optando pelo compromisso político.¹²

A peça causou forte impacto nas platéias das duas Alemanhas e serviu de influência às primeiras manifestações dos estudantes de Berlim em 1967, que lutaram contra a guinada conservadora dentro da Universidade Livre de Berlim.¹³ Além disso a peça teve grande

⁹ *Le Mariage de Figaro* (O Casamento de Figaro) é uma comédia em cinco atos, escrita em 1778 pelo dramaturgo francês Beaumarchais. Estreou oficialmente em 27 de abril de 1784, após anos de censura. Nessa peça o autor traz de volta os seus personagens de *O Barbeiro de Sevilha*. Em 1786, foi adaptada para ópera por Mozart, como o título *Les Noces de Figaro*. (As Bodas de Figaro). Por causa de sua denúncia irônica e contundente dos privilégios da nobreza, *Le Mariage de Figaro* foi considerada uma precursora da Revolução Francesa. Disponível em: <http://em.wikipedia.org/wiki/Mariage_de_Figaro>. Acesso em: 10 jun 06. Tradução nossa.

¹⁰ “Eu diria que Peter estava mais interessado no lado social e psicológico das coisas, e ainda não pela política. [...] É bem divertido, porque ele ficou muito politizado muito rápido! E com *Marat*, depois da estréia os estudantes lhe perguntavam: “Sr. Weiss, o que você quer dizer com isso e com isso?” e ele teve que se defender. E foi muito bom para sua própria consciência. E um deles disse que *Marat* tinha desencadeado a rebelião estudantil em Berlim. Claro que não era verdade, mas isso permitiu nomear o que acontecia nesse momento. É como, vocês sabem, ouvirmos dizer que *Le Mariage de Figaro* desencadeou a Revolução Francesa. É falso, mas isso nomeou algo que estava em curso. Então ele começou a viajar pelo mundo com [a peça] *Marat* [...]”. Depoimento de Gunilla Palmstierna-Weiss ao jornalista e crítico francês Léonie Rudder, (PALMSTIERNA-WEISS, 2004, tradução nossa).

¹¹ ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 234.

¹² Ibid., 1977, p. 238.

¹³ Para saber mais sobre essas revoltas estudantis, cf. PONGE, Robert (Org.). 1968: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

repercussão nos palcos ao redor do mundo, (inclusive no Brasil) tornando Weiss um nome conhecido internacionalmente.

2.3 A estrutura dramática da peça

A peça de Peter Weiss é um drama sobre a Revolução Francesa que se desenrola no ano de 1808, na sala de banhos do hospício de Charenton, situado nas cercanias de Paris. O cenário é a sala de banhos do hospício. Os personagens principais são Marat, o Marquês de Sade, o diretor do asilo, Coulmier, sua esposa e filha, Charlotte Corday, o deputado Duperret, o abade Jacques Roux – todos esses baseados em personagens reais, que participaram da Revolução Francesa – além de Quatro Cantores, o Anunciador, as freiras, os enfermeiros e os internos do asilo. A peça é composta de dois atos: o primeiro com 27 cenas e o segundo com 3 cenas. No primeiro ato o autor apresenta os personagens e seus conflitos. No segundo ato, mostra o assassinato do revolucionário Jean-Paul Marat pelas mãos da jovem contra-revolucionária Charlotte Corday.

2.3.1 O recurso do distanciamento

Grande admirador do teatro de Bertolt Brecht, Weiss escreve uma peça parecida com as do grande dramaturgo. Assim como nas peças de Brecht, Weiss utiliza uma temática social, a negação do naturalismo na interpretação dos atores e o desejo de provocar no espectador a reflexão e uma tomada de posição frente à realidade.

Weiss utilizou em sua peça o recurso brechtiano do distanciamento - um conjunto de técnicas que rompe com a tradição naturalista do teatro (que procurava imitar a realidade), ao impedir que a platéia se identifique com as personagens. No teatro épico de Brecht, a platéia não deve sentir compaixão nem se imaginar na pele das personagens. O objetivo é evitar as emoções de empatia do público e favorecer a exposição do conflito mostrado no palco. O teatro para Brecht não tem mais como função exclusiva despertar no público a simpatia ou piedade pelas personagens, e sim, estimular a sua reflexão crítica.

O distanciamento visa provocar um “estranhamento” no público, tirando dele a sensação de familiaridade com o que é mostrado e colocando a dúvida em seu lugar. Segundo Bernard Dort, o distanciamento serve como

o avesso do processo de *entfremdung*, isto é, alienação do homem na sociedade de exploração, segundo as leis desta sociedade; é, literalmente, empreender um processo de “desalienação”, dando aos “acontecimentos nos quais se defrontam os homens o aspecto de fatos insólitos, de fatos que necessitam de explicação, que não falam por si, que não são simplesmente naturais”.¹⁴

Esse distanciamento proposto por Brecht é obtido através de vários recursos, que rompem com a ilusão naturalista do teatro tradicional, entre eles: a utilização de cenários simples e não-realistas; o uso de cartazes para comentar a cena ou ironizar a platéia; a instrução e a preparação dos atores pode ocorrer sob as vistas do público (como ocorre em *Marat/Sade*); os atores podem se dirigir diretamente à platéia; a introdução de vozes externas ao palco que falam aos atores em cena; a transposição da ação para épocas e lugares distantes, com o objetivo de evitar uma sensação de familiaridade por parte do público; e o uso da música não para reforçar o sentimentalismo e a emoção de uma cena, mas para destoar dela. Todos esses elementos servem para estimular o público a pensar e refletir criticamente sobre o que vê.

Ao mesmo tempo, a interpretação dos atores deve contribuir para esse efeito de distanciamento: os atores devem permitir que o público os veja e os perceba como atores interpretando personagens. O ator deve continuar sendo ele mesmo, e não se confundir com sua personagem. O ator não deve “viver” os acontecimentos da peça, e sim narrá-los, apresentar sua personagem sem anular a sua própria personalidade. Assim, ele pode comentar, criticar ou até discordar das ações da sua personagem. Sua atuação não deve ser marcada por emoções e sentimentalismos excessivos, e sim pela exposição do caráter e das motivações da personagem. O ator deve, sobretudo, evitar “encarnar” a personagem, ser “tomado” por ela, como nas escolas exclusivamente dramáticas do teatro. Escreveu Sábato Magaldi sobre a proposta épica de Brecht:

Lê-se, no *Organon* [obra teórica de Brecht], que o intérprete “não deve identificar-se totalmente com a personagem. Uma crítica do gênero: ele não representa Lear, ele é Lear, seria para ele o pior dos descréditos”. Com a estética do “estranhamento”, pretende Brecht isolar o “gestus social”¹⁵. “Mostrando” e não

¹⁴ DORT, Bernard. “Distanciamento”, para quê? In: _____, **O Teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 318-319.

¹⁵ O gestus é o conjunto de códigos que regula como as pessoas de determinado meio social podem se comunicar entre si. Rodrigo de Freitas Costa escreveu sobre ele em sua dissertação: “A valorização das posturas dos personagens é ressaltada levando em consideração os escritos de Bertold Brecht sobre gestus social, o qual (...) não designa um simples gesto, mas sim uma postura socialmente determinada e, em consequência, significativa de uma época e sociedade. Desde que se tenha registros, o gestus se torna para o historiador um importante documento de pesquisa, visto que permite olhar para as ações humanas não como algo “universal” ou “geral”, mas sim como atitudes histórica e socialmente construídas, por isso, passíveis de serem historicizadas.” COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertold Brecht ecoando na cena teatral

“vivendo” a personagem, o ator deixa de estabelecer uma fusão ilusória com o público. O objetivo dessa técnica – como se pode facilmente compreender – é o de evitar o compromisso do espectador com a ordem capitalista ou feudal [...]. Por considerar que a nossa dramaturgia reflete a opinião da classe dominante, acredita Brecht que exigir do público o impulso adesista seria envolvê-lo nas malhas enganosas de um mundo caduco. No caso de suas próprias peças, que são de denúncia, o aguçamento da observação do espectador vem favorecer o objetivo crítico da montagem.”¹⁶

Deixar de “estabelecer uma fusão ilusória com o público” equivale a evitar a empatia, marca do teatro dramático tradicional, que consistia em fazer o espectador se identificar com a personagem, esquecendo-se de si mesmo e “mergulhando” na estória apresentada. Este recurso retém a atenção do espectador, mas obriga-o a aceitar passivamente os pressupostos da ordem social imposta pela estória. Brecht queria “evitar o compromisso do espectador com a ordem capitalista ou feudal” porque esta era a proposta do seu teatro: questionar a realidade social, tirar o espectador da posição de mero receptor passivo do teatro e do mundo, e lembrá-lo de que cabe a ele transformar a sociedade.

Brecht coloca o homem como elemento central e o objetivo do seu teatro. Sua meta era conscientizar a platéia das contradições e injustiças da sociedade e levá-la a refletir criticamente e a tomar partido frente à realidade. O teatro de Brecht é um teatro de conscientização da realidade, não de fantasia ou escapismo. Como bem sintetizou o historiador Rodrigo de Freitas Costa em seu estudo sobre a montagem da peça *Tambores na Noite* pelo diretor Fernando Peixoto:

o âmago da estrutura do realismo crítico de Brecht é possibilidade e necessidade de transformação social. O teatro, por si só, não é capaz de alterar o real, no entanto ele pode **estimular a consciência crítica de seu público**, que, por sua vez, é capaz de ensejar a transfiguração do vivido. Dessa forma, o objetivo e o objeto por excelência do projeto de Brecht é o espectador. Uma das grandezas de seu método de trabalho se evidencia na argúcia ao elaborar uma proposta que envolve a **reavaliação da posição do público** e sua relação com o teatro. A transformação social parte do público, por isso este não deve ser subestimado, mas, ao contrário, deve receber estímulos advindos do palco, não determinações.¹⁷

Em seu estudo, Rodrigo mostra que o teatro épico de Brecht considerava o espectador como um parceiro: a ele cabia a reflexão ativa sobre os conflitos mostrados e a

brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006. Nota 70. p. 163.

¹⁶ MAGALDI, Sábato. A concepção Épica de Brecht. In: _____, **O Texto no teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1989. p. 271-272.

¹⁷ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertold Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. 2006. 226f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006. p. 93.

tarefa de se engajar na correção das injustiças do mundo. Brecht não oferece respostas prontas, ele propõe que cada espectador raciocine por si mesmo e descubra as suas próprias verdades. Além disso, a obra de Brecht “não determina” nem ordena nada ao seu público. O que ela promove é o debate contínuo, o exame e o questionamento dos valores que são dados como “certezas” pela ordem burguesa.

Tanto Brecht quanto Peter Weiss viam o teatro como um lugar privilegiado para incitar o público à reflexão crítica, à conscientização das contradições sociais e ao desejo de transformar essa realidade. Pode-se dizer que Weiss se inspirou em muitas das premissas do teatro épico de Brecht, e desde que a peça *Marat/Sade* estreou pela primeira vez, em 1964, muitos autores enxergaram nela o tributo que Weiss rende ao teatro de Brecht. Entre eles podemos citar alguns, dos quais utilizamos suas análises como bibliografia: Bernard Dort, Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi e Alberto Guzik. Denis Bablet escreveu sobre a semelhança de propósitos entre o teatro de Brecht e o de Peter Weiss:

Se essa tomada de consciência individual de alguns personagens não modifica ela mesma a realidade, é um dos instrumentos que Weiss utiliza para suscitar no público um processo semelhante, de alcance maior. Como Brecht, o autor não se contenta em testemunhar, procura incitar os espectadores a uma postura crítica e consciente sobre as várias forças contrapostas em cena. Na base de sua colocação está o distanciamento crítico (*Verfremdung*), o uso de instrumentos de estilo, de composição dramática e de técnicas de representação que possibilitem ao público, a cada momento, julgar e tirar suas próprias conclusões. O teatro, para Weiss, não é um mundo de sensações em que o espectador se deixa arrastar pelos sentimentos; é antes uma crônica, uma sequência de imagens da vida social cuja sucessão desvela o significado da ação.¹⁸

Portanto, Weiss retoma as propostas do teatro épico de Brecht em *Marat/Sade*, promovendo junto ao público um debate sobre a finalidade e os resultados de uma revolução. Como Brecht, ele situa o conflito de sua peça em outro tempo e em outro lugar: a França revolucionária de 1793.

2.3.2 As fusões de tempo e de identidades

O objetivo de Brecht ao ambientar a ação de suas peças em outros tempos e lugares era fazer com que o público se concentrasse no conflito em si, e não desviasse sua atenção

¹⁸ BABLET, Dennis. Prefácio. In: WEISS, Peter. *Marat/Sade*. Tradução de João Marschner. São Paulo: Abril Cultural, 1977. p. XII. (Teatro vivo).

para a observação de uma realidade cotidiana e familiar que ele já conhece. Assim ele promovia um “estranhamento” e evitava os sentimentos de empatia e familiaridade que o público tem com sua própria época. Em *Marat/Sade*, Peter Weiss repete esse recurso do distanciamento brechtiano. De forma convoluta, sua peça mistura dois planos temporais diferentes: a França revolucionária de 1793, cenário da peça de Sade, com a França de 1808, sob o Império de Napoleão – cenário da peça de Weiss. Em 1808, o Marquês de Sade, notório escritor e filósofo libertino, se encontrava internado no asilo de Charenton, nas cercanias de Paris. Foi preso por ordem do governo de Napoleão Bonaparte, pois seus escritos eram considerados como blasfêmia contra a Igreja e como uma ameaça ao regime. No asilo, Sade, que era um grande amante do teatro, obtém permissão do diretor da instituição para encenar e dirigir uma peça de sua autoria. Assim ele escreve uma peça contando os últimos dias de vida do revolucionário jacobino Jean-Paul Marat, morto em 1793.

Sade usa como elenco os doentes mentais internados no asilo, pois o diretor Coulmier julga que esse exercício teatral pode auxiliar no tratamento deles. São personagens da peça de Sade: Marat, sua esposa Simonne Évrard, o deputado girondino Duperret, Charlotte Corday, a assassina de Marat, o abade Jacques Roux e um Anunciador que ordena o espetáculo, anunciando e comentando as cenas. Os internos restantes representam a massa de cidadãos anônimos, os *sans-cullotes* da Revolução Francesa. A respeito das personagens representadas por loucos, Anatol Rosenfeld escreveu:

Prólogo, anunciador arlequinesco, coro, as intervenções do “autor/diretor” Marquês de Sade (que vira personagem da própria peça), o preparo e ensaio dos atores à vista do público e muitos outros elementos de ordem narrativa criam um amplo aparelho de distanciamento antiilusionista. Para isso contribui principalmente a idéia fundamental da obra: a maioria dos atores representa em essência duas personagens: os loucos do hospício e as personagens históricas representadas pelos loucos. Neste jogo ocorrem inevitavelmente rupturas e excessos. **Por vezes os doentes se identificam em demasia com seus papéis, levando-os histericamente além deles, isto é, além do jogo teatral, como que invadindo a realidade revolucionária**, de modo a provocarem a angustiosa interferência do diretor do hospício, digno representante do *status quo*; outras vezes só com dificuldade conseguem entrar nos seus papéis, permanecendo aquém deles, na mera “realidade” da sua doença, misturando a sua loucura ou seu vício às personagens, a ponto de os enfermeiros terem de intervir para chamá-las à ordem (não se sabe exatamente se é a personagem quem fala ou o louco).¹⁹

Entre os doentes que “permanecem na realidade de sua doença” estão as personagens de Simonne Évrard, a esposa de Marat que torce panos úmidos de forma ansiosa

¹⁹ ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 235.

e compulsiva; Charlotte Corday, que pega no sono e custa a acordar; e Duperret, que não pára de acariciar o corpo de Corday. Entre os doentes que se “identificam em demasia com seus papéis” e os levam “além do jogo teatral”, estão Marat e o abade Jacques Roux que, amarrado numa camisa-de-força, vocifera ordens de sublevação para as massas. Na descrição do autor, os demais internos se dedicam a movimentos autísticos, e fazem gestos estereotipados, pulam, gemem, murmuram e gritam.

As personagens de Corday e Duperret, vividas por internos, às vezes se esquecem de suas falas, algo verossímil para uma pessoa portadora de doença mental. Na cena 17, ao conversar com Corday, Duperret não lembra sua “deixa” e erra suas falas, tendo de ser ajudado pelo Anunciador, que serve como ponto:

ANUNCIADOR (*Sussurra.*): E por que deveria fugir

DUPERRET: E por que deveria fugir/agora que as coisas não vão durar muito (*Acaricia Corday, sofregamente.*) Os ingleses já estão diante de Dunquerque e de Toulon/ Os prussianos

ANUNCIADOR (*Corrige.*): Os espanhóis

DUPERRET: Os espanhóis ocuparam Roussillon/ Paris

ANUNCIADOR (*Corrige.*): Mainz

DUPERRET: Mainz foi cercada pelos prussianos/ Os ingleses

ANUNCIADOR (*Corrige.*): Austríacos

DUPERRET: Os austríacos conquistaram Conde e Valenciennes/ a Vendéia está sublevada [...] ²⁰

Na cena 22, o Anunciador lembra a Corday seu texto:

ANUNCIADOR (*Sussurra.*): Ainda será verdade um dia

CORDAY (*Em estilo de ária.*) Ainda será verdade um dia/ Os homens viverão em harmonia consigo/ e com seus semelhantes (*Duperret cobre sua mão e seu braço de beijos.*) ²¹

Quanto aos outros pacientes, seus gritos tendem a nos distrair, e conferem um clima sombrio e assustador à peça. São como mensagens vindas de um calabouço, um tipo de inconsciente escuro da sociedade. São gritos de fome, miséria e revolta. É o grito dos

²⁰ WEISS, Peter. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos) p. 90-91.

²¹ Ibid., p. 114.

excluídos, daqueles que não têm lugar na sociedade: os loucos de 1808 e o lúmpem da Revolução Francesa em 1793. Sempre que os pacientes do hospício se excitam ou falam demais, ou quando as verdades incômodas cintilam através de seu verniz de loucura, o diretor Coulmier e seus enfermeiros intervêm, reprimindo-os.

Portanto, as personagens de *Marat/Sade* têm uma dupla natureza: são loucos internados em 1808 que retratam o estado da Revolução Francesa em 1793. Essa escolha do dramaturgo é muito interessante: ele compara a miséria e a impotência das camadas populares da Revolução Francesa à alienação mental e ao aprisionamento dos internos de 1808. Então, podemos dizer que os internos de Charenton sofrem de uma alienação dupla: alienação mental (loucura) e alienação política (que o autor sugere tanto nos pacientes de Charenton, dominados pela mão de ferro de Napoleão, quanto no público espectador alemão de 1964, então dominado pela ditadura do partido comunista. Voltaremos a esta discussão no terceiro capítulo).

Ao mostrar uma hipotética montagem do Marquês de Sade para os últimos dias de Marat, Peter Weiss faz um exercício de meta-linguagem: escreve uma peça que trata da montagem de outra peça. Ao longo da peça vemos o diretor discutir com o interno que faz Marat e o diretor do asilo, Coulmier, censurar trechos da peça de Sade. No livro *Teatro Moderno*, o crítico Anatol Rosenfel notou a respeito de *Marat/Sade* que:

É característico da estrutura épica da peça que Sade, suposto autor e diretor da obra apresentada em 1808, cuja personagem principal é Marat vivendo na década de 1790, se torne por sua vez personagem na peça atual, cujo autor é Weiss. A estrutura da peça dentro da peça, embora de modo algum nova (pense-se em Shakespeare), é tipicamente brechtiana, épico-narrativa, já que o caso é “narrado” como se se passasse no pretérito. Este distanciamento de modo algum prejudica o envolvimento agressivo do público.²²

Essa “metalinguagem sobre o teatro” é corroborada pela cena 1, que mostra os preparativos para a encenação que vai começar no hospício: os atores-internos entram no palco e tomam seus lugares, enquanto o diretor do espetáculo, o Marquês de Sade, faz os últimos preparativos. Já a cena 2 tem dupla função: de distanciamento e didática. De distanciamento porque, assim como no teatro épico de Brecht, a personagem do diretor Coulmier se dirige à platéia e anuncia que o que ela vai assistir é uma peça teatral; e função didática porque serve para contextualizar o público sobre o tempo e o lugar da ação (um

¹⁹ ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 236.

sanatório). Além disso, o diretor Coulmier pede à platéia que seja compreensiva com a falta de “prática teatral” dos loucos.

Assistindo à peça de Sade estão o diretor Coulmier, junto com sua esposa e filha, os enfermeiros e as freiras que cuidam dos doentes. Além desses, há um coro muito especial de Quatro Cantores: Curucucu, Kokhol, Polpoch e Rossignol. Eles cantam, dançam, fazem pantomimas e ironizam. Além disso, eles têm um status especial em relação aos outros internos: diferente dos outros, esses quatro nunca apanham nem são reprimidos fisicamente pelos enfermeiros. Com suas pantomimas eles ilustram algumas das falas da peça e, com sua ironia ácida, servem como uma espécie de “crítica interna” do espetáculo. Eles participam e intervêm nos dois planos temporais da peça: ao mesmo tempo em que encarnam os populares revoltosos de 1793, eles brincam e irritam o diretor Coulmier em 1808.

Era um preceito do teatro épico brechtiano que os atores mantivessem um distanciamento crítico em relação às suas personagens. Em *Marat/Sade*, Peter Weiss obtém esse efeito ao colocar doentes mentais no papel de participantes da Revolução Francesa. Assim, podemos dizer que Weiss “brinca” com o distanciamento brechtiano: só que ao invés desse efeito ser obtido pela intenção deliberada dos atores, é a loucura que promove esse distanciamento dos atores-internos com seus papéis. Assim, ao longo da peça, várias vezes os transtornos mentais dos pacientes se sobrepõem e interferem nas ações de suas personagens. Por exemplo, o interno que faz o deputado girondino Duperret é um maníaco sexual, e não consegue deixar de assediar a paciente que faz Charlotte Corday. Esta, por sua vez, sofre de um distúrbio do sono, que a faz adormecer nas horas mais impróprias, forçando outras personagens a despertá-la. Apenas no caso de Marat, a patologia se funde com a personagem de forma perfeita: a megalomania e a paranóia também eram características do verdadeiro Marat, e Peter Weiss sabia disso. Nesse caso, parece que o autor quer nos lembrar que, assim como Marat, todo ditador sofre de mania de perseguição e delírios messiânicos, além de necessitar, sistematicamente, apontar inimigos externos.

Além disso, é possível que, ao apresentar uma trupe de atores composta por loucos, Peter Weiss estivesse fazendo um comentário sutil e irônico sobre o próprio trabalho do ator, referindo-se a essa “divina loucura” que faz com que os grandes intérpretes sejam “tomados” completamente por suas personagens.

2.3.3 O confronto entre Sade e Marat

A peça de Weiss se passa em 1808 e mostra Sade encenando uma peça de sua própria autoria. Esta se passa em 1793 e mostra os últimos dias da vida de Marat e o seu assassinato. Personagem vivo, Marat expõe a plenos pulmões suas visões políticas e seus discursos. Só que Sade também é um pensador, com sua própria visão da política, que destoa da visão do jacobino. Então ocorre que, sempre que Marat grita suas posições, Sade não se contém e as contesta, interpelando-o. Eles debatem idéias enquanto os dois marcos temporais da peça se confundem. Por meio da ficção teatral, Sade, confinado em Charenton no ano de 1808, pode conversar com o Jean-Paul Marat de 1793, no auge de sua participação política. Diferente dos outros internos, a personagem de Marat não é apenas mais um doente anônimo e combalido atuando num papel, ele encarna com veemência o temperamento do próprio Marat. Não é o Marat autêntico, posto que é uma recriação ficcional, mas a personagem busca uma identidade com a figura do revolucionário. Ele não age nem se reconhece como um dos internos: não tem tiques nervosos e nem vacila em suas falas. Exceto por sua esposa Simonne, ele não interage com os outros internos. Seus traços patológicos são os mesmos que o atribuídos pelos biógrafos²³ à Marat: a megalomania e a paranóia (ou mania de perseguição), que o fez enxergar inimigos em toda parte. Na cena 24 ele diz:

Ouvi/ Ouvi pelas paredes/ como murmuram e intrigam (*Marat sai da banheira e erra dentro da área de representação, num acesso de sonambulismo. Alguns enfermeiros seguram-no e tornam a sentá-lo dentro da banheira.*) Vede/ como esperam quietos/ aguardando sua oportunidade.²⁴

A personagem tem delírios messiânicos e de onipotência: exasperado e preocupado com os destinos da Revolução, ele grita ordens e escreve seus discursos. Quando ele fala, nossa imaginação é deslocada do asilo de Charenton para a tribuna da Assembléia Nacional francesa de 1793. Através de sua fala, ele foge do ambiente do hospício, se eleva até a esfera política. Ele evoca o ambiente político da época, onde destinos podiam ser selados na tribuna revolucionária (o próprio autor admite, no posfácio da peça, que pincelou e transcreveu literalmente trechos de discursos proferidos por Marat).

²³ Como observamos no livro de Olivier Coquard, **Marat, o amigo do povo**, uma biografia ampla e rica em detalhes sobre a vida do revolucionário. COQUARD, Olivier. **Marat, o amigo do povo**. São Paulo: Scritta, 1996.

²⁴ WEISS, Peter. Op. cit., p.122.

Definitivamente, o recurso épico do distanciamento não está presente na personagem de Marat. Trata-se de uma interpretação que visa emular a identidade da figura histórica e recriar o temperamento do revolucionário. Como Peter Weiss estudou a fundo a Revolução Francesa e a vida de Jean-Paul Marat, acreditamos que essa era sua proposta.

2.4 Descrição das personagens

2.4.1 Marat

O revolucionário irascível, tem características de mártir: abre mão de sua saúde e sua vida em troca da revolução e em nome do povo. Ele se martiriza. Deitado dentro de sua banheira, ele arde em febre enquanto sua pele coça, afligida por uma dermatose. É uma figura frágil, impotente e ridícula. E que leva o público a se perguntar: como um homem doente, confinado a uma banheira pode pretender mudar a ordem social? Diante de sua incapacidade física, ele se torna uma imagem da impotência do indivíduo e de uma vã presunção.

Enquanto escreve seus discursos e convocações, ele delira de febre. Está apartado da esfera pública, mas ainda se imagina no poder. Suas falas exprimem sua fúria e um fervor revolucionário quase messiânico. Delirando, ele revê as personagens que marcaram seu passado e questiona os rumos da Revolução.

Marat vê a violência como reação natural contra a exploração à qual a nobreza submeteu durante séculos o povo. Como o Marat histórico, ele acredita que a morte dos opressores é a única forma de acabar com a opressão²⁵. Na cena 11, durante a execução de um padre, ele diz:

²⁵ O historiador e biógrafo Olivier Coquard aponta três singularidades de Marat que o tornaram uma figura singular na Revolução: a flexibilidade de seu discurso, que ele adapta aos vários públicos da Paris da época; sua clandestinidade forçada; e seu discurso político voltado para a ação: “Variado e ao mesmo tempo autobiográfico, legendário, seu discurso também é paranóico e megalomaniaco, [...] seu discurso combina indissociavelmente a exposição teórica e o apelo à ação. Tal combinação se caracteriza, em Marat, pelo constante recurso a medidas extremas, às vezes propostas com um deboche de precisões, de **gargantas cortadas** [...] ... para além da extravagância e exageros retóricos, **todo ato político de Marat repousa sobre a certeza de que o único meio para vencer o despotismo é matar o déspota**. E o déspota [...], não é apenas o rei, mas todos os que vivem da opressão. [...] Assim se explica também a atenção excessivamente escrupulosa aos problemas da corrupção, uma vez que esta permite ao déspota triunfar sobre os homens livres”. COQUARD, Olivier. **Marat, o amigo do povo**. São Paulo: Scritta, 1996. p. 19. Grifos nossos.

MARAT: Impossível conter o que agora acontece/Pelo muito que suportaram/ Antes de se vingarem/Vedes agora apenas esta vingança/ E não pensais que por vós a ela foram levados/ Agora lamentais os direitos do passado/ O sangue que eles derramaram/ Mas o que é este sangue contra o sangue/ Que por vós derramaram/Em vossos saques e assaltos/ (*As mãos do condenado caem. Gritos e aplausos. É iniciado o corte da cabeça.*) Que são os sacrifícios de agora/ Contra os sacrifícios que fizeram/ Para alimentar-vos/ Que são algumas casas saqueadas/ contra os saques que eles sofreram/ Vós não ficastes sensibilizados/ Quando eles foram destruídos diante dos exércitos inimigos/ com os quais conspirastes em segredo/ Esperais que sua destruição seja vossa vitória/ e aquela não repuxou os vossos nobres rostos/como agora os repuxam o asco e a indignação/

COULMIER (*Levanta-se; a cabeça rola; gritos triunfais; a cabeça é jogada como uma bola.*): Senhor de Sade assim não pode ser/ não podemos chamar a isto de elevação moral/ Assim nossos pacientes não vão sarar/ ao contrário cairão numa excitação inútil/ Afinal pedimos a presença do público/ para mostrar/ Que não abrigamos apenas o rebotalho/ da sociedade (*Sade não reage à intimação. Com riso irônico olha o palco.*)²⁶

Na cena 15 Marat advoga o primado da ação, pois “o pensamento imobiliza”. E reclama também do egoísmo das pessoas, que impedem a apropriação e redistribuição dos bens pelo governo revolucionário:

MARAT: [...] com a imobilidade do pensamento/ nenhum muro pode ser rompido/ Com a pena não poderás derrubar a ordem/ Por mais que nos esforcemos a entender o que é novo/ o que é novo só aparece/ entre manipulações desajeitadas/ Tão envenenados estamos com o curso do pensamento/ transmitido de geração a geração/ que até mesmo os melhores de nós/ ainda não sabem como proceder/ Somos os inventores da Revolução/ mas ainda não podemos maneja-la/ Nos conventos ainda estão solitários/ cada um possuído pela cobiça/ e cada um querendo herdar alguma coisa do passado/ este quer um belo quadro/ e aquele a sua amante este quer seus moinhos/ aquele seus estaleiros/ este quer seus exércitos/ aquele seu rei/ E eis-nos aí de novo/ dependurados nos direitos humanos burgueses/ no direito sagrado do enriquecimento/ já ouvimos o que advirá de tudo isso/ Agora cada um deve lutar na liberdade e na igualdade/ Irmamente e com armas semelhantes/ [...] O homem contra o homem e o grupo contra o grupo/ Num saque mutuamente cambiante [...]²⁷

2.4.2 O Marquês de Sade

Ele usa roupas de nobre, porém já velhas e desgastadas, que remetem à perda de posição que a nobreza sofreu. Sade sofre de acessos constantes de asma, a simbolizar que suas crenças filosóficas lhe causam incômodo e mal-estar.

O autor nos informa que ele está velho, amargurado e o encarceramento de anos afetou sua saúde. Ele tem fortes ataques de asma que dificultam sua respiração. O Marquês, que havia sido um crítico virulento do Estado e da Igreja, com escritos famosos e indecorosos,

²⁶ WEISS, Op. cit., p. 65-66.

²⁷ WEISS, Op. cit., p. 83-84.

se encontra alquebrado pelos rigores do cárcere. Para a tranqüilidade dos poderosos da França de 1800, ele já não representa nenhuma ameaça ao sistema. Ao longo da peça veremos que sua maior provação foi o confinamento e a enorme solidão dos calabouços. Envelhecido e amargurado, tornou-se um niilista: não acredita mais no ser humano. Crê que é da natureza do homem ser perverso e subjugar os mais fracos. Não crê que nenhuma revolução possa melhorar a sociedade, porque a inveja e a cobiça continuariam inalteradas. Quando o diretor Coulmier veta e censura algumas cenas, Sade simplesmente as rasga e as descarta, não fazendo nem questão de defender sua obra. O crítico teatral Alberto Guzik definiu Sade assim:

Vindo de uma das mais distintas famílias da nobreza provençal, Sade, casado com a filha de um alto magistrado, com quem teve duas filhas, foi rico senhor de terras. A libertinagem, que não fazia questão de esconder, conduziu-o à prisão diversas vezes. [...]. Em 1772, depois de uma orgia seguida de morte em Marselha, da qual participaram quatro mulheres, ele foi julgado, em ausência, em Aix-em-Provence e condenado à morte “por envenenamento e sodomia”. Passou cinco anos fugindo e sendo capturado. [...] ... voltou à Paris em 1777, sendo preso imediatamente. Ficou encarcerado por doze anos. Foi solto em 1790, escreveu peças teatrais que ofereceu para a Comédie Française, trabalhou como funcionário público por alguns anos [para os jacobinos][...]. Em 1801, voltou a ser preso por ter escrito *Justine*. [...]. Foi transferido de prisão a prisão até ser conduzido ao Hospício de Charenton, onde ficou até sua morte, em 1814. [...]. Quase toda a polêmica e feroz obra de Sade, *Justine*, *Juliette*, *A filosofia na alcova*, *Os 120 dias de Sodoma*, dezenas de dramas, foi escrita na prisão. Não há fronteira dos conceitos de decoro, moralidade, santidade, que Sade não transponha. Suas narrativas viscerais, que perambulam pelo território do crime [...], fizeram de Sade uma poderosa presença subterrânea. Sua descrença nos valores humanos, a negação da transcendência, o cinismo, o elogio do prazer e da perversão, registrados em estilo elegante, irônico, barroco, formam um terrível monumento cujas dimensões só vieram a ser devidamente avaliadas século e meio depois da morte do autor. [...]”²⁸

Essa passagem é uma boa descrição da vida e obra de Sade e de seu interesse pelo teatro. Ao longo de toda a peça, a personagem de Sade demonstra claramente suas opiniões. Na cena 12, Sade diz:

SADE: A piedade Marat/ é qualidade dos privilegiados/ Quando o piedoso se inclina/ para dar sua esmola/ está cheio de desprezo/ finge comover-se [...] e junto com seu donativo dá um pontapé/ no mendigo/ Não Marat/ nada de sentimentos pequenos/ sei que outra coisa te preocupa/ Para ti como pra mim/ só valem os últimos extremos.²⁹

²⁸ GUZIK, Alberto. Prefácio. In: WEISS, Peter. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. p. 17-18. (Os grandes dramaturgos).

²⁹ WEISS, Op. cit., p. 72.

Na cena 18, intitulada “Sade despreza todas as nações”, temos a descrença de Sade, seguida de uma ameaça de Coulmier, e os gritos dos internos que ironizam a situação:

SADE (*Gritando para Marat, de seu lugar*):

[...] Sejam radicais sejam moderados/ todos desejam lambar sangue. (Ergue-se.) Chamamos de justiça processar e executar os outros/ os outros desejam nossa destruição interior/ e sonham com o dia no qual/ poderão recolocar senhores nobres e talentosos/ de hábitos corteses e capazes de devolver o fôlego/ aos senhores da Europa/ Ambos/ os frouxos e os furiosos/ acreditam na grandeza da França/ Marat/ estás vendo a loucura desse patriotismo/ digo-te/ que há muito abandonei esse heroísmo/ desprezo essa nação/ como desprezo todas as nações. (*Assovios ao fundo.*)

COULMIER (Interrompe a cena, o dedo levantado.): Cuidado!

PACIENTE (*Nos fundos.*): Viva Napoleão e viva o país (*Riso agudo nos fundos.*)

KOKOL (*Chamando dos fundos*): Vivam todos os imperadores reis bispos e papas (*Inicia-se a intranquilidade nos fundos.*)

POLPOCH: Viva a sopa de água e a camisa de força

ROSSIGNOL: Viva Marat

ROUX: Viva a Revolução

SADE (*supernado a agitação com a voz.*) Desprezo essas manifestações populares [...] Desprezo todas essas boas intenções/ Que se perdem nas vielas/ Desprezo todos os sacrifícios/ feitos por alguma coisa/ Só acredito em mim mesmo.³⁰

2.4.3 Coulmier

É o diretor do asilo. Se diz preocupado com o bem-estar dos internos. Trouxe sua esposa e filha para assistirem à peça de Sade.

Durante o desenrolar da peça, o diretor Coulmier interfere na apresentação, repreendendo os atores/internos e o diretor Sade, sempre que as falas deles criticam o *status-quo* e o imperador Napoleão. Ele não admite críticas à Igreja, ao Exército, ao imperador Napoleão ou ao *status-quo*.

Coulmier é um burguês comprometido com o regime, que desfruta confortavelmente das benesses do poder imperial. Ele é um representante da burguesia francesa, que depois de um longo processo de ascensão social, econômica e política, consolidou sua posição durante o governo de Napoleão Bonaparte. Foi Napoleão quem consolidou as conquistas da classe média burguesa, concedendo-a um período de paz e afluência econômica, ao mesmo tempo em que sufocava os anseios reformistas do povo através da força.

³⁰ WEISS, Op. cit., p. 93-94.

Por tudo isso, Coulmier representa a pequena burguesia: reacionária, privilegiada, acomodada, conservadora e que detesta mudanças e sobressaltos. Além disso, a personagem de Coulmier representa uma crítica de Weiss aos burocratas da Alemanha Oriental, confortavelmente mantidos pelo Partido, que patrulhavam os escritores e artistas da Alemanha Oriental. Aos olhos do regime, não era boa propaganda que se criassem obras críticas do governo e das condições de vida na Alemanha Oriental.

Naquela época (1808), estava na moda dos burgueses assistir as apresentações encenadas por internos nos hospícios. Na cena 2, Coulmier saúda e recebe a platéia, composta de burgueses parisienses, e declara-se um homem esclarecido e de mentalidade liberal:

COULMIER: Como diretor do Hospício de Charenton/ Eu vos saúdo nesta casa/Agradecemos ao aqui presente senhor de Sade por/ Ter imaginado e preparado para vosso entretenimento/E para elevação moral dos pacientes/ Um drama cuja encenação hora experimenta/ [...] Como homens modernos e esclarecidos/ Somos do pensar que hoje em dia/ Ao invés de definharem sob a violência/ Os pacientes de um asilo de lunáticos/ Devem ocupar-se com a cultura e a arte/ E assim confirmamos os fundamentos/ Afirmados para sempre no solene/ decreto dos direito humanos.³¹

Toda vez que responde às ironias dos internos, Coulmier enfatiza que “hoje os tempos são outros” e que “as coisas são diferentes agora”.

A cena 6 (“Intranquilidade Sufocada”) é exemplar, porque contém vários dos elementos centrais da peça: os pacientes criticam os ideais da Revolução Francesa (Igualdade, Liberdade e Fraternidade) e vivem na miséria; o abade Jacques Roux indaga sobre o destino das riquezas confiscadas durante a revolução, e Coulmier adverte Sade de que não tolerará os excessos dos pacientes:

ROSSIGNOL: E agora são outros a chupar nosso sangue jogando-nos pedaços de papel/ como suposto dinheiro/ que só serve para limpar o cu

PACIENTE: De todos os direitos o único que temos é o de morrer de fome

PACIENTE: Nosso único trabalho é vagabundear

PACIENTE: Na fraternidade devoram-nos piolhos e sujeira

PACIENTE: Na igualdade podemos nos estrear (*Coulmier salta de sua cadeira.*)

ROUX (*No meio do palco.*): Quem controla os mercados/ Quem trancou os depósitos/ Quem confiscou os tesouros dos palácios/ Quem toma conta das propriedades/ Que deveriam ser divididas entre nós/ (*Coulmier olha ao seu redor. Uma Irmã puxa Roux para trás.*)

³¹ WEISS, Op. cit., p. 35.

PACIENTES (*No fundo, batendo o compasso e falando após entendimento prévio.*): Quem nos prende/ injustamente quem nos trancafia/ Somos sadios/ queremos nossa liberdade/ (*Cria-se desassossego.*)

COULMIER (*Bate sua bengala no parapeito.*): Senhor de Sade (*Sade não reage ao chamado.*) vejo que devo representar a voz da razão aqui/ O que aconteceria se já no início da peça/ Nós permitíssemos tamanha intranquilidade/ Sou forçado a pedir um pouco de moderação/ Afinal hoje vivemos em tempos diferentes/ E nós nos deveríamos esforçar/ Por ver com luz esclarecida/ Os desentendimentos há muito superados. (*Os pacientes são empurrados para trás pelos Enfermeiros. Algumas Irmãs colocam-se ante os Pacientes e cantam uma litania para que se acalmem.*)³²

2.4.4 Charlotte Corday

É jovem, bela e sensual. Por ter saído de dentro de uma ordem de freiras, ela representa a explosão de uma sexualidade pulsante e viva, que se liberta da repressão do convento. A interna que a interpreta Corday sofre de narcolepsia: um distúrbio que traz o sono constante. Ela adormece várias vezes no meio da encenação. Parece-nos que Weiss escolheu patologias que combinassem com a personalidade das personagens. Nesse sentido, Corday seria uma pessoa absorta no seu mundo interior, que segue uma visão mística, uma missão pessoal de libertadora. Na cena 7, Corday se apresenta e declara sua missão e motivação: assassinar Marat como forma de terminar com as execuções do Terror jacobino:

CORDAY (*Sonolenta e hesitante.*): Pobre Marat em sua banheira/ atacado pelo veneno (*Acordando.*) Jorrando veneno da emboscada/ envenenando as pessoas/ concitando-as à morte e ao saque/ Marat eu vim/eu/ Charlotte Corday de Caen/ onde está sendo reunido um exército de libertação/ eu sou a primeira a chegar Marat (*Pausa. Um acorde de guitarra introduz a música.*)

Nós dois vimos certo dia a modificação/ como foi sonhada pelo grande Rousseau/ Mas a razão pela qual nós não nos unimos/ é o fato de termos interpretado diferentemente/ as mesmas palavras que escolhemos/para expressar os nossos ideais/ Ambos queríamos conquistar a liberdade/ mas para ti o caminho passava sobre um monte de cadáveres/ Falávamos de concórdia como de uma só boca/ mas o que pensavas de concórdia u o disseste/ por isso devo recusar tua fraternidade/ fazendo de teu extermínio minha missão/ Mato um para salvar milhares/e para livrá-los de suas correntes.³³

2.4.5 Duperret

³² WEISS, Op. cit., p. 49-50.

³³ WEISS, Op. cit., p. 52-53.

Deputado girondino, oriundo da cidade de Caen. É membro da Assembléia Nacional e é apaixonado por Corday. Tenta demovê-la de cometer o crime. Weiss o descreve como “erotômano”. Sempre que esta na presença de Corday ele não se contém, e alisa e acaricia o corpo dela. Na peça, Duperret serve como o amante de Corday, mas Peter Weiss esclarece em seu posfácio, que o amante de Corday era o sr. Tournelis, suprimido da peça por motivo de concisão.

2.4.6 O Anunciador

Um mestre de cerimônias arlequinesco, que anuncia e contextualiza cada cenas. Ele explica as intenções do autor, Sade, a cada cena.

2.4.7 Simonne Evrárd

A esposa de Marat. É atenciosa e protetora com ele: coloca panos molhados em sua testa e costas para aliviar a dermatose, e cuida para que ele não seja incomodado.

2.4.8 Os quatro cantores: Kokol, Polpoch, Curucucu e Rossignol

Rossignol é uma jovem ex-prostituta, e os três homens representam os numerosos desempregados e vagabundos surgidos da crise econômica dos anos 1790. Com seus cantos, danças e pantomimas, eles agem como narradores e ilustram ações e falas da peça. Muitas vezes eles são irônicos e sarcásticos ao comentar a miséria do povo e a falta de liberdade sob o regime napoleônico. Trajam as vestimentas típicas dos revolucionários da classe pobre, como os barretes frígios vermelhos. Na descrição do autor Rossignol usa uma faixa tricolor e leva um sabre na cintura.

2.4.9 Os enfermeiros

Repreendem fisicamente os internos, agarrando, batendo e subjugando os pacientes mais exaltados. Usam uniformes e toucas cinzas e trazem cassetetes nos bolsos dos aventais.

2.4.10 Irmãs de caridade

Usam roupas em tom cinza-claro. Ficam na sala de banho e assistem à encenação. No final da peça são agarradas por internos ensandecidos.

2.4.11 Cinco músicos

Ficam a cargo da música do espetáculo no palco. Usam uniformes de pacientes do hospício. Tocam harmônio, flauta, pistão e tambor.

2.4.12 Jacques Roux

Abade de posições políticas radicais, foi amigo pessoal de Marat, chegando a escondê-lo em sua casa das autoridades que o perseguiam. Roux foi o líder dos *enragés*, o grupamento mais radical dos *sans-culottes*. Na peça ele está amarrado em uma camisa de força, “para evitar atos desatinados”. Consta que Weiss o colocou na peça para contrastar com Marat, pois suas propostas eram ainda mais radicais, extremadas e intransigentes.

Na cena 19, Roux conclama o povo à luta: “Lutem agora ou esperarão mais um século!” – ele se refere tanto à organização dos primeiros sindicatos, no século XIX, quanto à Revolução Russa de 1917. Agitado, ele grita:

ROUX: Exigimos que abram todas as despensas para saciar a necessidade/
Exigimos que todas as oficinas e fábricas passem às nossas mãos/ Exigimos que nas igrejas sejam instaladas escolas/ Para que afinal nelas se ensine algo útil/ (*Coulmier mexe as mãos e pede um aparte.*)

Exigimos os esforços imediatos de todos no sentido/ De pôr um término à guerra/
Essa maldita guerra/ Que serve de coberta à especulação/ Que desperta a gula da conquista/ (*Coulmier corre de sua tribuna em direção a Sade, fala com este, que não reage.*)

Exigimos/ Que todos aqueles que desencadearam a guerra/ Sejam responsáveis pelos gastos dela provenientes³⁴

O clamor de Roux contra a guerra lembra muito o apelo de Rosa Luxemburg e dos comunistas alemães de 1917 pelo fim da Primeira Guerra. Como eles, Roux entende que a classe trabalhadora só tem a perder com a guerra.

2.5 O conflito

Sade confronta Marat por discordar de medidas enérgicas: para ele, todo esforço de reformar a sociedade é inútil, pois a ferocidade é inerente ao homem. A idéia de Weiss para essa peça era mesmo a de apresentar um encontro e um debate entre essas duas figuras históricas francesas, o revolucionário jacobino Jean-Paul Marat e o escritor e filósofo libertino Sade. O crítico Anatol Rosenfeld escreveu:

O conflito se trava entre a “terceira posição” [*nem jacobino nem girondino*] de Sade (segundo explicou o próprio Weiss) e a posição “jacobina” de Marat. Ambas são personagens poderosas a quem o autor concedeu momentos de extraordinária poesia e pujante *pathos*. As grandes disputas em que se envolvem e que definem atitudes arquetípicas da humanidade não tem, por si só, nada de original, nada que apresente elementos novos. O que lhes dá realce inédito é o ambiente fervilhante, tenso e histérico em que se travam, a atmosfera ameaçadora, dionisíaca, orgiástica, que lhes acrescenta novas dimensões de fúria sensual e um impacto muito além da mera formulação de teses, por mais vigorosa e dramática que seja.³⁵

A cena 24 mostra Sade descrente da idéia de uma igualdade do tipo socialista, que impeça o lucro e a ascensão pessoal; e um Marat disposto a “destruir tudo até a base” e paranóico, enxergando inimigos por toda parte:

SADE: [...] Achas que vai fazê-los felizes/ se puderem avançar apenas a metade de seus caminhos/ impedidos pela igualdade a bater-lhes sobre os rostos/ Achas que haveria algum progresso/ Se cada um fosse apenas uma partícula/ de uma grande corrente/ Continuas achando que é possível/ unir os homens/ pois não está vendo como os poucos que participaram da unidade/ já se puxam pelos cabelos/ e se tornam inimigos mortais/ por bagatelas.

³⁴ WEISS, Op. cit., p. 99.

³⁵ ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 235.

MARAT (*Erguendo-se de sua prostração.*): Não se trata de bagatelas/ Trata-se de um princípio/ e é necessário para o desenvolvimento da Revolução/ que os hesitantes e os aproveitadores/ sejam dela expulsos. (*Marat ergue-se na banheira.*) Para nós só existe a destruição até a base/ por mais pavoroso que isso pareça/ daqueles que se sintam em sua satisfação bem nutrida/ e se envolvem com o manto de sua moral/ Ouvi/ Ouvi pelas paredes/ como murmuram e intrigam (*Marat sai da banheira e erra dentro da área de representação, num acesso de sonambulismo. Alguns enfermeiros seguram-no e tornam a sentá-lo dentro da banheira.*) Vede/ como esperam quietos/ aguardando sua oportunidade.³⁶

Já Coulmier confronta Sade pelos excessos de suas personagens. Sade se vê como um livre pensador, e não resiste à expor suas opiniões ofensivas à igreja e à burguesia, mas só pôde encenar sua peça porque Coulmier assim o permitiu. Ou seja, Coulmier controla Sade, e este, por incomodar a moral da época, nunca deixará Charenton. Pode ser que Coulmier visse o teatro como válvula de escape para as neuroses dos internos, ou simplesmente quisesse passar a imagem de ser um homem altruísta e liberal.

Weiss retrata a morte de Marat e as motivações de sua assassina de forma bastante verossimilhante ao relato que entrou para os livros de História. Ao longo da peça, vemo-la percorrer seu périplo: sai do interior, chega a Paris e compra um punhal. Chega na porta da casa dele e, por três vezes, tenta entrar, dizendo que precisa da ajuda de Marat, que tinha o hábito de se ocupar dos problemas dos populares. Na terceira tentativa, Marat concorda em vê-la. Ela se aproxima e o mata.

Mesmo sendo um homem de esquerda, Weiss foi justo ao não retratar Corday como uma mera reacionária, e mostrar as motivações nobres do seu crime: parar a carnificina do Terror jacobino, da qual Marat era um dos líderes. Por este crime ela será presa e julgada por um tribunal, que a condenará imediatamente à guilhotina. Além disso, naquela França convulsionada de 1793 a morte de Marat provocou a fúria popular: seus admiradores promoveram vários massacres de contra-revolucionários por todo o país.

Sobre os conflitos entre as personagens, Rosenfeld escreveu:

Se pusermos de lado a personagem de Roux, o agitador socialista mais radical da peça, assim como a figura assassina de Corday, representada por uma doente sonolenta e sonâmbula, cujo jogo histriônico duplo, entre prostrado e selvagem, casto e voluptuoso, cruel e terno, sádico e desamparado, é uma das invenções mais belas da obra, encontramos três posições fundamentais na peça: a de Sade, intelectual diferenciado e requintado, individualista encarnado, sem dúvida contrário à situação, mas cético, irônico, descrente de qualquer solução política e revolucionária, avesso a movimentos de massas e a qualquer tipo de uniformidade

³⁶ WEISS, Op. cit., p.121-122.

coletiva; e finalmente a de Marat, intelectual revolucionário, de um só bloco, fanático e ascético, visando à ação decidida e à transformação do mundo. Quanto à posição do *status quo*, esta nem sequer é levada a sério. Coulmier é a caricatura dela.³⁷

Agora que temos um retrato bastante detalhado da trama e de seus personagens, no capítulo seguinte vamos explorar a idéia que Peter Weiss quis fazer da peça uma metáfora para o regime comunista instalado na Alemanha Oriental. Faremos um esforço para reconhecer e interpretar as alusões e referências políticas existentes na peça, notadamente as que se referem ao Holocausto, ao totalitarismo e às técnicas de controle e coerção, utilizando textos de Hannah Arendt, Michel Foucault e François Furet.

Através dos escritos de Arendt, identificaremos na peça as passagens em que o autor alude aos genocídios perpetrados nos campos nazistas e stalinistas e mostra como o extermínio tornou-se instrumento de uso dos totalitarismos do século XX.

A ambientação da peça num sanatório remete diretamente aos escritos de Michel Foucault, sobretudo *O Nascimento da Clínica*, que causou enorme impacto e repercussão quando foi lançado, em 1961. Acreditamos que, com sua peça, Weiss quis estabelecer um diálogo com as teorias enunciadas por Foucault neste livro.

E, por último, por identificar que a peça de Weiss estabelece um paralelo entre a ditadura napoleônica que se seguiu à Revolução Francesa com o totalitarismo stalinista que se seguiu à Revolução Russa, utilizaremos o livro de François Furet que trata da apropriação simbólica que os próprios russos - primeiro os bolcheviques, e depois os stalinistas- fizeram da Revolução Francesa. A idéia - muito difundida e aceita ao redor do mundo dentro dos movimentos comunistas do século XX- de que a Revolução de 1917 seria tanto uma extensão quanto um aprofundamento da luta francesa de 1789, foi o que provavelmente estimulou Peter Weiss a fazer dela a base de sua peça.

Agora que já enunciamos nossa proposta de estudo, podemos seguir para o desenvolvimento de nossas análises sobre as mensagens políticas da peça.

³⁷ ROSENFELD, Op. cit., p. 237.



O Anunciador, Simonne Evrard e Marat em cena do filme Marat/Sade de Peter Brook (1966).
foto extraída de: www.images.encarta.msn.com/.../photo048/T048699A.jpg



Cena de Marat/Sade, espetáculo da cia. American Repertory Theater. Direção de János Százs. 2002. Foto extraída de: www.amrep.org/images/marat/maratk6a.jpg

CAPÍTULO 3: REVOLUÇÃO, LOUCURA E TOTALITARISMO RETRATADOS NO PALCO: UM ESTUDO DE MARAT/SADE

Capítulo 3: REVOLUÇÃO, LOUCURA E TOTALITARISMO RETRATADOS NO PALCO: UM ESTUDO DA PEÇA *MARAT/SADE*

3.1 As Mensagens Políticas da Peça

O primeiro debate entre Sade e Marat ocorre na cena 11, onde Marat começa exaltando as execuções dos antigos proprietários. Ele diz que a fúria do povo e a carnificina que este promove é algo natural, consequência dos abusos que sofreu. Isso irrita o diretor do asilo (Coulmier), que reclama com Sade o teor da fala de Marat. Indiferente à reclamação, Sade nada faz. Sade se dirige pela 1ª vez a Marat:

SADE:

Olhai-os Marat/ olhai os antigos donos de todos os bens do mundo/ como transformam em triunfo a sua queda/ [...] / Felizes sobem as escadas [do cadafalso] como se subissem ao trono/ Não é o cúmulo da corrupção?¹

Com isso Sade quer dizer que a execução da aristocracia é inútil. Ela serve mesmo para torná-los mártires e engrandecê-los. Na ótica de Sade, uma classe de aproveitadores é removida mas, em pouco tempo, outra vai ocupar o seu lugar.

Na cena 12, “Conversa sobre a morte e a vida” Marat diz que leu nos livros de Sade que o princípio da vida é a morte. Com esse argumento de “mortes necessárias” ele justifica as execuções em série da classe dos antigos nobres e proprietários. Já Sade diz que a natureza ficaria indiferente ao desaparecimento da humanidade². Sade pensa diferente de Marat: não se trata de reformar a sociedade através de expurgos. Tal atitude seria totalmente vã e inútil. Logo uma nova classe reinaria sobre a outra. Sade crê que todo esforço para melhorar a sociedade resultará inútil, pois o crime e o desejo de subjugar os demais é parte da essência do ser humano. “O fraco está sujeito ao forte” - diz Sade.

Aqui Sade relembra a execução pública e o martírio de Jean-François Damiens, que tentou matar o rei Luís XV³. Sade critica as execuções em massa da revolução, chamando-as de “mortes anônimas e sem valor”. Sade diz que não é piedoso, e que a piedade é atributo de burgueses hipócritas.

¹ WEISS, Peter. *Marat/Sade*. Tradução de João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos) p. 67.

² Trataremos dessa cena no capítulo 3, item 3.5, p. 91.

³ Trataremos dessa cena no capítulo 3, item 3.2, p. 77.

Na cena 13, “A Liturgia de Marat”, Marat critica a Igreja por silenciar diante das crueldades do mundo e não intervir. Nessa passagem, o dramaturgo Peter Weiss está se referindo ao silêncio e à não-interferência da Igreja Católica durante o Holocausto.

Na cena 15 ocorre a segunda discussão entre Marat e Sade. Sade diz que não sabe mais se é vítima ou carrasco. Podemos entender essa passagem como uma alusão à juventude do autor, Peter Weiss, que na época (na Alemanha de 1933-1935) não sabia que seu pai era judeu e se sentia atraído pela juventude hitlerista. Para Sade, o homem contém dentro de si tanto o criminoso quanto sua vítima, e o que separa ambos é apenas a casualidade de estar de um lado ou de outro de uma dada situação (ou de um movimento político, como o nazismo). Portanto, esta fala do Marquês de Sade ilustra o pensamento de Weiss, de que estar do lado dos algozes ou das vítimas é fruto da decisão arbitrária de um governo totalitário, que elege suas vítimas ao acaso, entre as diversas etnias e grupos sociais. Uma decisão arbitrária que pode vitimar qualquer grupo. Portanto, a marca dos totalitarismos do século XX é a de que o Estado se torna o veículo do crime, se torna um Estado criminoso. Esta é a visão dos escritos de Hannah Arendt, como *Origens do Totalitarismo* e *Eichmann em Jerusalém*, onde ela afirma que o que transformava homens pacatos em assassinos era a subserviência a um regime totalitário.

Marat está acometido de uma dermatose e, para aliviar a coceira, fica mergulhado em sua banheira⁴. Sade diz que ele se parece com um feto dentro da água rosa do útero⁵:

MARAT:

A febre deixa-me a cabeça tonta/ Minha pele queima e se rasga/ [...] Simonne mergulha o pano na água com vinagre/ resfria minha cabeça

(Simonne, rapidamente, movimenta-se e desempenha suas funções.)

⁴ A figura de Marat, confinado dentro de sua banheira, é um tanto quanto patética: ele promove massacres no mundo exterior, enquanto fisicamente está doente e exaurido. Pretende-se um libertador da classe pobre mas não pode sair de sua banheira. Seu discurso incendiário contrasta com sua fragilidade física e exaustão mental.

⁵ A imagem simbólica de Marat dentro de um útero pode ser vista como uma alusão ao advento do comunismo na Europa do século XIX. Marat como a pré-figuração do comunismo, gestado no ventre da História. Muitos historiadores comunistas e os próprios bolcheviques viam Marat e a Revolução Francesa como os antecessores de suas lutas e uma justificativa para o seu movimento. Sobre esse discurso de herdeiros da Rev. Francesa, consultar o livro de François Furet: **O passado de uma ilusão: ensaios sobre a idéia comunista no século XX**. São Paulo: Siciliano, 1995. Além disso, podemos dizer que essa imagem evocada pela peça lembra a famosa tela de Salvador Dalí, pintada em 1943: *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*.

SADE:

Eu sei/ que agora tu darias toda a sua fama e todo o amor do povo/ por alguns dias de saúde/ Deitas-te em tua banheira/ como na água rósea das parteiras/ **Encolhido, nadas só com o pensamento/ do mundo como o enxergas/ que já não se adapta aos acontecimentos lá fora/** Querias impressar-te na verdade/ e foi ela quem te impressou a um canto/Eu/ já deixei de preocupar-me com ela/ minha vida é a imaginação/ A Revolução/ já não me interessa⁶

Aqui Sade aponta a imobilidade e a inércia de Marat, acomodado e aclimatado dentro do processo revolucionário como um feto dentro do útero. Sade também afirma que Marat quis impor sua visão de mundo como a Verdade, quis “impressar-te na verdade”. Mas o desenrolar da Revolução escapou ao seu controle e foi a verdade (a situação social) quem acabou por impressar Marat a um canto. Sade aponta aqui para o caráter imprevisível e incontrolável da sociedade, daí a completa inutilidade de tentar definir os rumos da política. Marat retruca que “o pensamento imobiliza”: somente a ação enérgica dos revolucionários, derrubando a estrutura social até a base, poderia fazer um sistema mais justo.

Na cena 20, Sade se faz chicotear por Charlotte Corday. Começa um longo monólogo de Sade, onde ele vai dizer o que pensa da Revolução. Diz que Marat será morto e esquecido. Fala de seu tempo no cárcere, expressão da brutalidade da classe dominante. Diz que tinha ódio de si mesmo e da “limitação de seu pensamento”. “Numa sociedade de criminosos, me tornei criminoso para entender o tempo em que vivia”. Sade diz que, a princípio, viu a Revolução como uma possibilidade de vingança e desforra do povo contra a aristocracia. Então, foi libertado do cárcere e nomeado juiz de execuções pela Revolução. Mas ele fraquejou, e não conseguiu enviar os presos ao carrasco. (De fato, Sade foi acusado de “crime de moderação” e julgado). Relata os incontáveis guilhotinamentos, “condenações mecânicas dadas com uma desumanidade lúgubre”. E como ficou enojado com o alcance e a gratuidade da violência instituída pelo governo jacobino. Assim, podemos supor se, em seu íntimo, Sade não seria um humanista, admirador das paixões físicas e da vida. Através da fala de Sade, Peter Weiss faz um paralelo entre o extermínio promovido pelos jacobinos e aquele promovido pelos nazistas.

Na cena 23, Marat e Sade discutem sobre a divisão das riquezas, numa alusão ao sistema capitalista. Marat diz que os empresários não dividirão seus lucros fabulosos com

⁶ WEISS, Peter. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos) p. 82-83. Grifos nossos.

os trabalhadores, e que seu discurso um Estado ideal é uma mentira. Critica os empresários que fazem pequenas concessões à Revolução, em troca de lucros ainda maiores depois, pois “querem aumentar os seus lucros”. Critica a avareza da burguesia industrial:

MARAT:

[...]

Consta agora/ que os trabalhadores poderão esperar para breve/ maiores salários/
Por que [...] está sendo esperado um aumento da produção/ e o maior movimento
conseqüente/ que irá engrossar os bolsos dos empresários/ Não penseis que será
possível compartilhar de seus ganhos sem violência/ [...] Não deixeis que vos
enganem/ nossa Revolução foi agora sufocada/ E se vos dizem/ que as
circunstâncias agora melhoraram/ mesmo que não vejais as privações/ porque as
privações foram disfarçadas/ mesmo que ganheis dinheiro/ e que possais
comprar algo com aquilo/ que as indústrias vos pagam/ [...] isso não é nada mais
do que invenção daqueles/ que continuam tendo muito mais que vós⁷

Marat afirma que, assim que necessário, a burguesia enviará os trabalhadores à guerra, para defender suas posses. O diretor Coulmier se incomoda com esta fala de Marat e vai reclamar com Sade. Sade se levanta e refuta Marat essa visão socialista de Marat: “Tu ainda crê que é possível a justiça no mundo e que todos possam ter as mesmas posses?”. Sade se refere então à diversidade de dons e talentos profissionais, e à vaidade que impulsiona cada um a ter mais do que seu vizinho. Esses elementos tornariam impossível um regime igualitário. Sade diz que de nada adianta expropriar as posses de alguns, visto que amanhã outros multiplicarão suas posses:

SADE:

Hoje condenais um e vos apropriareis/ de seus bens que distribuem a outros/ que
dos bens usarão para multiplica-los/ assim como fizeram seus antecessores/
Continuas acreditando que todos em todos os lugares produzem o mesmo/

.....
[...] Achas que vai faze-los felizes/ se puderem avançar apenas a metade de seus
caminhos/ impedidos pela igualdade a bater-lhe sobre os rostos/ Achas que
haveria algum progresso/ Se cada um fosse apenas uma partícula de uma grande
corrente⁸

Nesta passagem, a personagem de Sade está criticando o socialismo e a pretensa igualdade de posses imposta a todos os cidadãos pelo socialismo da Alemanha Oriental. Ele vê tal regime como um entrave à livre iniciativa pessoal e comercial. Para ele, tal regime impossibilita a satisfação dos anseios e desejos pessoais, e condena a todos a uma igualdade

⁷ WEISS, Peter. Op. cit., p. 118.

⁸ Idem, Ibidem, p. 119-122.

forçada e artificial. Nesse ponto, o autor da peça critica o racionamento e a total falta de opções de consumo na Alemanha Oriental. Por fim, Sade alerta para as disputas dentro da própria Revolução, onde ex-colegas, movidos pelo desejo de igualdade, hoje disputam bagatelas. Marat retruca dizendo que para reformar a sociedade é preciso “destruí-la até a base”. A personagem de Marat representa um precursor do socialismo, e a peça traz os conflitos entre ricos e pobre para dentro de Charenton.

3.2 O hospício como palco da luta de classes

O cenário da peça é a sala de banhos do sanatório de Charenton. Parece que Weiss quis associar o reboiço de uma revolução ao de uma casa de loucos. Como se a violência e a selvageria do processo revolucionário constituíssem uma forma de loucura coletiva. Tanto no hospício quanto na revolução, encontramos massas de homens e mulheres possessos, furiosos, que gritam e vociferam. Intransigentes, não abrem mão de suas convicções. Podem ser tomados por pulsões destrutivas. Decididos, eles podem investir com fúria, dispostos a destruir órgãos públicos ou estabelecimentos comerciais. No hospício eles perdem o contato com a realidade; na revolução, pretendem subverter a ordem instituída.

Era um passatempo comum da burguesia francesa do período napoleônico (1799-1814) assistir a espetáculos teatrais nos hospícios. Isso é um fato histórico. O que essa platéia burguesa buscava ali? Será que ela ria da anormalidade, era atraída pela falta de lógica e pela esquisitice dos internos? Talvez os loucos fossem vistos como seres cômicos e curiosos, semelhantes às atrações de um zoológico ou de circo de horrores.

O fato é que no texto original de *Marat/Sade*, Peter Weiss quis que internos do hospício interpretassem os *sans-culottes*, a classe pobre da revolução Francesa. Ao longo da peça, as personagens de Marat, Jacques Roux e os Pacientes fazem várias críticas a banqueiros, açambarcadores de víveres, financistas e especuladores, que enriquecem num período de crise econômica, colheitas ruins, guerra interna e externa e miséria social.

Em seu filme, Peter Brook⁹ vai mais longe, e introduz um elemento de grande impacto visual, para enfatizar a separação entre a burguesia e a plebe: um enorme gradeado de metal separa os loucos no palco da platéia burguesa. No palco, os internos encenando a morte de Marat; na platéia, indivíduos abastados que no começo da peça riem, e que depois vão se sentindo cada vez mais incomodados com a peça.

Essas grades aparecem diversas vezes ao longo do filme, e pode ter várias interpretações. Primeiro, a de uma visão foucaultiana sobre as prisões e sanatórios, que no século XIX emergiu como uma forma nova de lidar com os desajustados: o confinamento.

Segundo, essas grades representam a submissão de uma classe à outra. Os loucos, que representam o povo faminto e desempregado da Revolução Francesa, estão confinados, simbolizando a submissão daqueles que não têm alternativa a não ser vender sua força de trabalho. Não tem liberdades reais, e apenas se submetem às leis, ditadas por políticos que os ignoram. E por não se organizarem coletivamente, eles não têm possibilidade de se libertar. Peter Weiss acreditava na luta de classes e dizia que sua peça era marxista. Portanto, essa visão está de acordo com a intenção do autor ao escrever o texto.

Quando assistimos à versão filmada de *Marat/Sade*, dirigida por Peter Brook, vemos o espaço fechado e controlado do sanatório, e imediatamente pensamos nos livros de Michel Foucault, como *Vigiar e Punir* e *O Nascimento da Clínica*. Como Foucault escreveu *História da Loucura na Idade Clássica* em 1961 e *O Nascimento da Clínica* em 1963, é razoável supormos que Weiss, um homem culto e bem informado, leu estas obras e quis dialogar com elas.

Em *O Nascimento da Clínica*, Michel Foucault fez uma vasta pesquisa sobre documentos históricos das décadas de 1760 a 1800, resultando num texto que articula História e ciência médica, e a política do período da Revolução ao surgimento da clínica. No livro, Foucault mostra o processo de formação das práticas médicas entre os séculos XVIII e XIX. Este processo incluiu uma organização dos saberes, a definição dos sintomas das doenças e suas especificidades, a valorização do “ver” (ênfase na observação do paciente e na dissecação de cadáveres para estudos anatômicos), e a busca por um lugar

⁹ Em 1964 e 65, Peter Brook montou em Londres a sua versão de *Marat/Sade*. Em 1966, ele rodou uma versão cinematográfica da peça. Para mais detalhes sobre a produção do filme, ver o relato de Brook em seu livro: BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

para os doentes (no hospital ou junto da família). A discussão destas questões já estava presente durante (e após) a Revolução Francesa, quando ocorreram debates para definir as políticas de saúde pública e a instalação de hospitais:

De fato, até Termidor¹⁰, a Convenção pensará no problema da assistência e do hospital sobretudo em termos de supressão. Supressão imediata dos auxílios de Estado, pedida pelos Girondinos **que temiam o enquadramento político das classes mais pobres pelas Comunas**¹¹, se lhes fosse dado repartir a assistência; para Roland, o sistema dos auxílios manuais “é o mais perigoso”; sem dúvida a beneficência pode e deve se exercer por “subscrição privada, mas o governo não deve imiscuir-se nela; ele seria enganado e não auxiliaria ou auxiliaria mal” (*Archives parlementaires, Tomo LVI, p. 646*; citado in: IMBERT, *Le droit hospitalier sous la Révolution e l'Empire*, p. 76, n. 29)

Supressão dos hospitais pedida pela Montanha por ver neles como que uma institucionalização da miséria; e uma das tarefas da Revolução deve ser fazê-los desaparecer, tornando-os inúteis; a propósito de um hospital consagrado à “humanidade sofredora”, Lebon pedia: **“Deve haver uma parte da humanidade que sofra?... Coloquem, portanto, em cima das portas destes asilos inscrições que anunciem seu desaparecimento próximo. Porque, se acabada a Revolução, tivermos ainda infelizes entre nós, nossos trabalhos terão sido vãos”** (Op. cit., p. 78). E Barrère, na discussão da lei de 22 de Floreal, ano II¹², lançará a fórmula célebre “Chega de esmolas, chega de hospitais”.

Com a vitória da Montanha¹³, triunfa a idéia da organização da assistência pública pelo Estado e da complementar supressão, em um prazo mais ou menos longínquo, dos estabelecimentos hospitalares. A Constituição do ano II proclama, em sua Declaração dos Direitos, que os **“socorros públicos são uma dívida sagrada”**. [...] começa a se integrar, senão à realidade, ao menos à legislação, o grande sonho de uma desospitalização completa da doença e da indigência. **A pobreza é um fato econômico que a assistência deve remediar enquanto existe; a doença é um acidente individual à qual a família deve responder assegurando à vítima os cuidados necessários. O hospital é uma solução anacrônica que não responde às necessidades reais da pobreza e estigmatiza o homem doente em sua miséria.** Deve haver um estado ideal em que o ser humano não conhecerá mais o esgotamento dos trabalhos penosos, nem o hospital que conduz à morte. “Um homem não é feito nem para os ofícios, nem para o hospital, nem para os hospícios: tudo isso é horrível” (SAINT-JUST, cit. in: *Buchez et Roux, Histoire parlementaire, Tomo XXXV, p. 296*).¹⁴

¹⁰ 9 de Termidor (27 de julho de 1794), data da queda de Robespierre. Foi o fim do regime do Terror e a restauração dos girondinos (os representantes da alta burguesia) ao poder. Marcou a ascensão dos interesses da burguesia no parlamento. O nome Termidor vem do prefixo latim “thermo” que significa quente; nomeava o mês de julho, início do verão na França.

¹¹ As Comunas eram organizações insurrecionais, que reivindicavam reformas sociais e eram ligadas aos jacobinos. Elas se organizavam nos bairros urbanos e nas comunidades do campo. Estavam espalhadas por toda a França e seu número se contava aos milhares.

¹² Floreal, o “mês das flores” equivale ao mês de maio, o auge da primavera, no calendário gregoriano. O Ano II é 1794, contado a partir da adoção deste calendário republicano pela Convenção.

¹³ O termo “Montanha” designa os deputados jacobinos radicais de esquerda, que se sentavam na parte mais alta do Parlamento, daí o seu nome. Marat era um desses “montanheseiros”. A vitória da Montanha ocorreu em 2 de junho de 1793, quando este grupo se tornou maioria na Convenção, inaugurando um período de preocupação social, cujo auge foi a promulgação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 47-48.

Por esta passagem do livro de Foucault podemos ver que os parlamentares franceses de 1794 divergiam quanto à finalidade dos hospitais. No primeiro parágrafo, vemos que a direita burguesa, representada pelos girondinos, temia que seus rivais fizessem uso político dos benefícios que o Estado oferecesse aos mais pobres e doentes, o tal “enquadramento político das classes mais pobres pelas Comunas”. Ou seja, os girondinos temiam que esse auxílio material se revertesse em um reforço da popularidade de seus rivais jacobinos e mantivesse acesa a chama das reivindicações sociais das Comunas.

No segundo parágrafo, percebemos a preocupação social dos jacobinos, que achavam que, o objetivo final da Revolução Francesa era erradicar a miséria e promover a igualdade e o bem-estar de todos os cidadãos. É nesse espírito que o deputado LeBon diz que *“se acabada a Revolução, tivermos ainda infelizes entre nós, nossos trabalhos terão sido vãos”*, portanto, os jacobinos viam o sistema hospitalar nascente como uma “institucionalização da miséria”: os pobres e doentes não seriam remediados, apenas removidos para outro lugar, mantendo a sociedade burguesa inalterada. De fato, esta era para Foucault a função de todas as instituições de poder: sejam elas sanatórios, asilos, prisões, quartéis ou escolas: recolher todos os indivíduos considerados anormais ou desajustados para longe das vistas da sociedade.

Para os deputados jacobinos de 1794, a pobreza é “um fato econômico” que deve ser remediada por auxílio estatal. Enquanto que a doença seria um “acidente individual”, um infortúnio, e o doente deveria ser cuidado em seu próprio lar, por seus familiares. As preocupações e reivindicações sociais dos jacobinos eram bastante avançadas, como a frase de um deputado jacobino que disse que “o hospital é uma solução anacrônica que não responde às necessidades reais da pobreza e estigmatiza o homem doente em sua miséria”. E foram os jacobinos que, tendo maioria na Assembléia Nacional, promulgaram, em 1794 a primeira constituição de uma República moderna: a “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão” - onde o acesso à saúde, educação, liberdade e subsistência deveriam ser garantidos pelo Estado.

Ocorreram inúmeras discussões na Assembléia Nacional sobre a sistematização dos sistemas de Educação e Saúde. Girondinos, representantes das classes altas e os

jacobinos, defensores do povo oriundos da pequena burguesia divergiam bastante e propuseram vários projetos de larga escala, dos mais humanitários aos mais autoritários:

Paradoxalmente, são os da Montanha, e os mais próximos de Robespierre, que defendiam idéias parecidas com as do projeto de Condorcet. Le Pelletier, cujo plano, após seu assassinato, é retomado por Robespierre e em seguida Romme, depois da queda dos girondinos, projetam um ensino centralizado e controlado pelo Estado; mesmo na Montanha há inquietação por causa destas **“40 000 bastilhas em que se propõe encerrar a geração nascente”** (Sainte-Foy, *Journal de la Montagne*, n. 29, 12 de dezembro de 1793). Bouquier, membro do comitê de Instrução Pública apoiado pelos Jacobinos, oferece um plano misto, menos anárquico do que o dos Girondinos e menos severo do os de Le Pelletier e Romme. Faz uma distinção importante entre “os conhecimentos indispensáveis para o cidadão”, e sem os quais ele não pode se tornar um homem livre – o Estado lhe deve esta instrução, como ele lhe deve a própria liberdade – e os “conhecimentos necessários à sociedade”: **o Estado “deve favorecê-los, mas não pode organizá-los, nem controlá-los** como os primeiros; eles servem à coletividade, não formam o indivíduo”. A medicina faz parte deles do mesmo modo que as ciências e as artes. Em 9 cidades do país serão criadas Escolas de Saúde cada uma com 7 “Instrutores”; a de Paris, porém, terá 14. Além disso, um “oficial de saúde dará aulas nos hospitais reservados às mulheres, às crianças, aos loucos e aos portadores de doenças venéreas”. Estes instrutores serão distribuídos pelo Estado (3.500 libras por ano) e eleitos por júris escolhidos pelos “administradores do distrito reunidos com cidadãos” (Fourcroy, *Rapport sur l’enseignement libre des sciences et des arts, [Relatório sobre o ensino livre das ciências e das artes]* Paris, ano II, p. 2). A consciência pública encontrará, assim, neste ensino, tanto sua expressão livre quanto a utilidade que procura.

Quando chega Termidor [a tomada definitiva do poder pelos girondinos], os bens dos hospitais são nacionalizados, as corporações proibidas, as sociedades e academias abolidas, a Universidade, com as Faculdades e as Escolas de Medicina não mais existem; os Convencionais, porém, não tiveram tempo de pôr em prática a política de assistência de que admitiram o princípio, de determinar limites para o livre exercício da medicina, de definir as competências que lhe são necessárias, nem finalmente, de fixar as formas de seu ensino.¹⁵

Neste trecho, vemos que o deputado jacobino Le Pelletier tinha um projeto de centralização do ensino - que pelo visto, deveria ser bastante autoritário e repressor - pois os demais deputados jacobinos viram nele “40 000 Bastilhas” para encerrar os jovens. Provavelmente, Le Pelletier queria colégios com um regime de disciplina duríssima – que quebrasse assim, já na raiz, os ímpetos revolucionários dos jovens – para que Revoluções como a de 1789 não se repetissem. Já o deputado Bouquier oferecia “um plano misto”, intermediário entre a rigidez girondina e o modelo libertário jacobino. O projeto educacional de Bouquier divide os saberes em dois tipos: “os que são necessários ao

¹⁵ FOUCAULT, Op. cit., p. 55-56.

homem para que se torne livre” e os que são necessários à sociedade”. Foucault não detalha que saberes são esses, mas podemos imaginar que no primeiro tipo estariam o saber ler e escrever, além de noções de política, leis e direitos. No segundo grupo estão a medicina, as ciências e as artes. O projeto de Bouquier se preocupa com a questão social da época: prevê a construção de Escolas de Saúde em 9 cidades da França. Essa era uma medida importantíssima, já vez que não havia esgoto ou saneamento adequados nas cidades, e as doenças se espalhavam de modo alarmante.

Com o golpe de Termidor (27 de julho de 1794) os girondinos retomam todos os bens que haviam sido alocados para os hospitais. Além disso, abolem as academias de ensino e extinguem todas as Universidades, Faculdades e Escolas de Medicina. Termidor é considerado pelos historiadores como o golpe contra-revolucionário definitivo, a vigorosa reação conservadora que liquidou Robespierre e seu grupo e sepultou todas as aspirações sociais da Revolução Francesa. As medidas dos girondinos, que consistiam em espoliar todos os bens dos hospitais públicos e fechar todas as escolas de Medicina, constituíram um verdadeiro ataque contra os pobres: privou-os de um atendimento no volume e na qualidade necessários. Livres do rei e da monarquia, os burgueses asseguraram o seu direito à acumulação e sua posição social, enquanto os pobres podiam retornar à miséria ou mesmo ingressar num tipo novo de espaço vigiado: as clínicas.

Mas, olhar para saber, mostrar para ensinar não é uma violência muda, tanto mais abusiva que se cala, sobre um corpo de sofrimento que pede para ser minorado e não manifestado? **Pode a dor ser espetáculo?** Pode e mesmo deve, pela força de um direito sutil que reside no fato de que ninguém está só, e o pobre menos do que os outros que **só pode receber assistência pela mediação do rico**. Visto que a doença só tem possibilidade de encontrar a cura se os outros intervêm com seu saber, seus recursos e sua piedade, pois só existe doente curado em sociedade, é justo que o mal de uns seja transformado em experiência para os outros; e que a dor receba assim o poder de se manifestar. *“O homem que sofre não deixa de ser cidadão... A história dos sofrimentos a que ele está reduzido é necessária a seus semelhantes porque lhes ensina quais os males que os ameaçam”*. Recusando-se a se oferecer como objeto de instrução, o doente *“se tornaria ingrato, pois teria usufruído da sociabilidade, sem pagar o tributo do reconhecimento”*. E, reciprocamente, delineia-se para o rico a utilidade de ajudar os pobres hospitalizados: pagando para trata-los, pagará de fato, inclusive para que se conheça melhor as doenças que podem também afeta-lo; o que é benevolência com respeito ao pobre se transforma em conhecimento aplicável ao rico: ***“Os dons benéficos vão mitigar os males do pobre, de que resultam luzes para a conservação do rico. Sim, ricos beneficentes, homens generosos, este doente que se deita no leito que para ele preparastes experimenta presentemente a doença de que não tardareis a ser atacados; ele se curará ou perecerá; mas em um ou em outro caso, sua sorte pode esclarecer vosso médico e vos salvar a vida”***.

Eis portanto, os termos do contrato que realizam riqueza e pobreza na organização da experiência clínica. [...] **O hospital torna-se rentável para a iniciativa privada a partir do momento em que o sofrimento que nele vem procurar alívio é transformado em espetáculo**¹⁶. Ajudar acaba por pagar, graças às virtudes do olhar clínico.

Estes temas, tão característicos do pensamento pré-revolucionário [...], readquirem sentido no liberalismo do Diretório, e recebem neste momento aplicação imediata. [...].¹⁷

O parágrafo acima trata do ensino de medicina na época, onde os estudantes observavam o médico-professor tratar dos doentes e interagir com a agonia deles. Foucault pergunta se agir assim não é cometer “uma violência muda” pois, ao invés de curar logo o doente, o médico-professor intervém nela para expor seus métodos aos alunos, o que devia ser um procedimento lento e doloroso para os pacientes. Sua prioridade não é atingir a cura rapidamente, e sim a exposição meticulosa e detalhada do trabalho médico. Nesse sentido, o doente serve como “instrumento” desse aprendizado, ou ainda, deixa de ser um sujeito humano e passa a mero objeto. Neste ponto do livro Foucault começa a expor um elemento-chave em sua teoria: o **olhar médico** (*le regard médical*), o olhar que penetra os corpos em busca da “doença”.

Um contrato do mesmo tipo, mais oculto e estranho, se estabelece silenciosamente na mesma época entre o hospital, em que se tratam os doentes pobres, e a clínica, em que se formam os médicos. [...] O problema moral mais importante que a clínica suscitava era: com que direito se podia transformar em objeto de observação clínica um doente que a pobreza obrigava a vir pedir assistência no hospital? Ele requisitava uma ajuda de que era sujeito absoluto, na medida em que esta havia sido concebida para ele e ele é agora requisitado para um olhar, de que é objeto, e objeto relativo, pois o que nele se decifra é destinado a melhor conhecer os outros. [...].¹⁸

Foucault também diz que “ninguém está só” e “o pobre menos ainda que os outros” pois ele depende do rico para curar-se. São os ricos, tanto os donos e os mantenedores das clínicas, quanto os pais que pagam o estudo de seus filhos nessas escolas, que mantêm as clínicas funcionando, já que os políticos girondinos cortaram as verbas governamentais. Essa medida política conferiu um caráter privado à clínica: ela passa a ser

¹⁶ “A doença e o sofrimento como espetáculo” - essa frase poderia servir como uma definição para a peça *Marat/Sade*. Apenas que os pobres promovem um espetáculo no sentido literal, encenando a peça de Sade para o divertimento dos burgueses parisienses de 1808.

¹⁷ FOUCAULT, Op. cit., p. 72-73.

¹⁸ Ibidem. p. 94.

propriedade de um indivíduo, ou antes, de uma classe, a classe burguesa. É a riqueza que penetra e desvenda a doença, para depois patentear suas descobertas sobre o corpo e tornar a cura uma mercadoria, para recuperar o seu investimento. Vemos aí como os girondinos da época tornaram a Medicina uma prática comercial, com vistas à obtenção de lucro e à conservação da vida de sua própria classe, formada por políticos, empresários e industriais. Nesse momento histórico, as classes altas optam por uma concepção de saúde restrita a poucos, em contraste com o modelo universalista de saúde proposto pelos jacobinos.

Quanto à questão do controle e do confinamento, o texto de Foucault *O Nascimento da Clínica* trata da constituição da Medicina entre 1770 e 1800, como um corpo organizado que constitui tanto um **saber** quanto um **poder** – ela é tanto uma disciplina científica, quanto uma prerrogativa de controle sobre a sociedade, porque decide sobre a vida ou a morte dos indivíduos. E a constituição da clínica como um espaço de confinamento. Como vimos acima, já na década de 1780 os parlamentares franceses discutiam sobre a utilização e a finalidade das clínicas. Pois era preciso conter a violência e a loucura das classes pobres em um lugar seguro.

Foi a própria radicalização dos setores populares que estimulou essa sofisticação da repressão. A Revolução Francesa, pródiga em episódios de revolta popular, como a Queda da Bastilha - que foi a invasão de uma fortaleza pelo povo em busca de pólvora e armas - e os ataques constantes aos silos dos especuladores de grãos, levou a classe alta a temer por sua segurança e a pensar em novas estratégias de defesa. A constituição das clínicas como espaços de poder faz parte dessa preocupação. Ou a grande reforma urbana de Paris empreendida em 1852 e 1870 pelo prefeito Eugène Haussmann, que, além de melhorar o fluxo de veículos, visava também dificultar que levantes populares chegassem aos centros vitais de poder da cidade (prefeitura, chefatura de polícia, etc.). Haussmann dotou a cidade de torres de observação para que polícias vigiassem as ruas, e tornou as avenidas bastante largas para que nelas não pudessem ser feitas barricadas. Este projeto de renovação urbana também mostra como nova concepção de poder reorganizou o espaço arquitetônico da cidade.

Após a Revolução começou a fase chamada Diretório, onde a Assembléia Nacional transformou-se em Convenção Nacional. Nessa fase, as medidas impopulares dos

girondinos já tinham feito com que eles perdessem todo e qualquer apoio por parte das massas. O descontentamento da população era grande, e os deputados girondinos não tinham mais legitimidade aos olhos do povo. Estavam fracos politicamente e vulneráveis. Por isso, recorreram ao Exército para que este os defendesse e impusesse, pela força, a sua “legitimidade”. O trecho a seguir, de Eric Hobsbawn, é importante por três motivos: mostra como os girondinos se perpetuaram no poder operando mudanças de “fachada”; mostra como o objetivo de sanar as finanças do Estado francês levou à prática imperialista de pilhagem em países estrangeiros; e por fim, mostra como esses êxitos econômicos e militares das tropas fortaleceram Napoleão Bonaparte:

O Termidor [...] é o fim da heróica e lembrada fase da Revolução: a dos esfarrapados *sans-culottes* e dos corretos cidadãos de bonés vermelhos [...]. [...] O problema com que se defrontava a classe média francesa no restante do que é tecnicamente descrito como o período revolucionário (1794-1799) era como alcançar a estabilidade política e o avanço econômico nas bases do programa liberal de 1789-91. A classe média jamais conseguiu, desde então até hoje, solucionar este problema de forma adequada, embora a partir de 1870 conseguisse descobrir na república parlamentar uma forma exequível para a maior parte do tempo. As rápidas alternâncias do regime – Diretório (1795-99), Consulado (1799-1804), Império (1804-14), a restaurada Monarquia Bourbon (1815-30), a Monarquia Constitucional (1830-48), a República (1848-51), e o Império (1852-70) – foram todas tentativas para se manter uma sociedade burguesa evitando ao mesmo tempo o duplo perigo da república democrática jacobina e do velho regime. A grande fraqueza dos termidorianos era que eles não desfrutavam de nenhum apoio político (no máximo, tolerância), espremidos como estavam entre uma revivida reação aristocrática e os pobres *sans-culottes* jacobinos de Paris, que logo se arrependeram da queda de Robespierre. [...] cada vez mais [o Diretório] tinha que depender do exército para dispersar a oposição. [...] Mas o Diretório dependia do exército para algo mais do que a supressão de golpes e conspirações periódicas [...] . A inatividade era a única garantia segura de poder para um regime fraco e impopular, mas a classe média necessitava de iniciativa e de expansão. O exército resolveu este problema aparentemente insolúvel. Ele conquistou; pagou-se a si mesmo; e, mais do que isto, suas pilhagens e conquistas resgataram o governo. Teria sido surpreendente que, em consequência, o mais inteligente e capaz dos líderes do exército, Napoleão Bonaparte, tivesse decidido que o exército podia prescindir totalmente do débil regime civil? [...] ¹⁹

Começa a investida dos girondinos para afirmar a clínica como um tipo de negócio particular. A saúde pública deixaria de ser um serviço gratuito e universal que o Estado deveria prover a todos os seus cidadãos, para se tornar tanto um privilégio da classe alta quanto uma “caridade” concedida ao pobre. Para os cidadãos pobres, a saúde passou de

¹⁹ HOBBSAWN, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 90-92.

um direito assegurado para se tornar um tipo de “doação de caridade”, inconstante e imprevisível. Escreve Foucault:

Termidor e Diretório, em seu início, retornam aos princípios liberais da Assembléia Legislativa; Delecloy, em 11 de termidor, ano III, ataca o decreto de nacionalização dos bens hospitalares, que deixa a assistência universal a cargo do Estado, enquanto seria preciso colocá-la sob a guarda **“sob a salvaguarda da comiserção geral e sob a tutela das pessoas de posses”**. De pluvioso²⁰ a germinal²¹, ano IV²², o governo envia às administrações locais uma série de circulares que retomam, no essencial, as críticas morais e econômicas dirigidas, pouco antes da Revolução ou em seu começo, contra o princípio da hospitalização (custo elevado de uma doença tratada no hospital, hábito de preguiça que aí se adquire, dificuldade financeira e miséria moral de uma família privada do pai ou da mãe); deseja-se que se multipliquem os socorros a domicílios.

Foi-se o tempo em que se sonhava com uma sociedade sem hospícios, nem hospitais: **a miséria é generalizada** – havia mais de **60.000 indigentes em Paris no ano II** e seu número não pára de crescer; temem-se demais os movimentos populares, desconfia-se muito do uso político que poderia ser feito dos socorros distribuídos, para deixar repousar sobre eles todo o sistema de assistência. **É preciso encontrar**, para a manutenção dos hospitais, como também para os privilégios da medicina, **uma estrutura compatível com os princípios do liberalismo e a necessidade da proteção social, entendida de modo ambíguo como a proteção da pobreza pela riqueza e a proteção dos ricos contra os pobres.**²³

Para evitar uma possível revolta popular, os deputados do Diretório resolveram tentar “agradar” as massas, enviando mais verbas para os hospitais e concebendo um projeto de amplo atendimento de saúde á domicílio. Para conferir uma “aura humanitária” ao seu projeto, evocaram as “críticas econômicas e sociais” dos jacobinos de 1788-1789, contra o horrível “princípio da hospitalização”. Podemos identificar como Foucault situa o final dos anos 1780 como o período em que a alta burguesia francesa formulou a concepção da clínica como um espaço fechado de vigilância e confinamento, com vistas a enclausurar os indivíduos mais perigosos ou ameaçadores ao *status-quo*. Como o Marquês de Sade, que por causa de seus escritos ácidos e iconoclastas, contrários à Igreja e ao Estado, foi enclausurado em Charenton, de 1801 até 1814, quando morreu de velhice.

Portanto, podemos afirmar que, além de tratar do tema da Revolução, a peça *Marat/Sade* também retrata esse momento de emergência da Clínica enquanto espaço de

²⁰ Pluvioso: o “mês das chuvas” no antigo calendário revolucionário. Situava-se entre 20 de janeiro e 18 de fevereiro.

²¹ Germinal: mês da primavera onde as plantas germinavam. Situava-se entre 21 de março e 19 de abril.

²² Corresponde ao ano de 1797 do calendário gregoriano.

²³ FOUCAULT, Op. cit., p. 93.

poder e de controle na Modernidade. O sonho jacobino de uma sociedade sem miséria nem hospitais fracassou. Foucault informa que “havia mais de 60 000 indigentes em Paris no Ano II [1794]”. Novamente, os girondinos “desconfiam do uso político que se poderia fazer” da saúde pública, por isso, não é oferecido às massas miseráveis um atendimento de saúde em larga escala, ou com a qualidade necessária. Os girondinos queriam encontrar um modelo de saúde pública que se adequasse ao liberalismo econômico: que não interferisse nos negócios privados e nem se tornasse um “estado de bem-estar social de tipo socialista”. Era preciso também manter as classes sociais apartadas, e não tornar o pobre plenamente sadio, pois esse vigor poderia resultar em mais uma explosão revolucionária.

3.3 Um mundo de corpos

Na peça, o Marquês de Sade é um materialista. Para ele, “este é um mundo de corpos” e a única verdade humana é o corpo. E a vida só pode ser desfrutada através do corpo e da sexualidade. Somente do corpo pode-se obter o prazer e o gozo. Na cena 30, quando Charlotte Corday se aproxima para apunhalar Marat, Sade diz: “Marat/ desiste de tudo/ agora que ela vem/ Marat/ nada mais existe além do corpo”.²⁴

Na mesma cena, Sade fala do tempo que passou preso, da profunda solidão que experimentou e da desumanidade das “prisões do interior”:

SADE: [...] Marat/ quando estive na prisão/ durante treze anos/ **aprendi que este é um mundo de corpos/** e cada corpo é cheio de terrível força/ e cada corpo é só martirizado por sua intranquilidade/ Nessa solidão/ no meio de um mar de paredes/ ouvi o incessante sussurro de lábios/ senti incessantemente/ nas palmas das mãos e na pele do corpo/ esse contato/ Fechado atrás de treze cadeados/ os pés nas correntes/ só sonhei/ com as aberturas corporais/ que existem para que nelas/ nos enganchemos e nos mergulhemos/ [...] Incessantemente sonhei com este único opositor/ e foi um sonho de ciúme doentio/ e de meditação brutal/ Marat essas prisões do interior/ são piores do que os mais profundos e pétreos calabouços/ e enquanto não forem abertas/ todo o vosso tumulto/ será apenas uma rebelião de cadeia/ que será esmagada/ por companheiros assalariados²⁵

²⁴ WEISS, Peter. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos). p. 171. Grifos nossos.

²⁵ Ibid. p. 173-174.

Além de veículo da vida, o corpo também é símbolo da morte: na cena 12, “Conversa sobre a morte e a vida” (uma das cenas mais importantes da peça), ocorre o 1º debate entre Marat e Sade. Sade diz que a natureza ficaria indiferente se toda a raça humana se extinguisse:

MARAT: Num livro teu Sade [...] li que o principio da vida é a morte

SADE: [...] essa morte consiste apenas de imaginação/ Só nós a representamos/ A natureza não a conhece/ Toda morte mesmo a mais cruel/ é afogada pela indiferença absoluta da natureza/ Só nós damos algum valor à nossa vida/ E a natureza contemplaria silenciosa/ O apodrecer de toda nossa raça/Detesto a natureza/Quero sobrepujá-la [...] ²⁶

A seguir, Sade recorda em detalhes a execução de Robert-François Damiens, que tentou matar o rei Luís XV em 1757, e por isso foi barbaramente torturado e desmembrado. Sade critica as execuções em massa e diz que são apenas “mortes anônimas e sem valor”:

SADE: Lembro-me da condenação de Damien/ depois de seu malsucedido atentado/ ao hoje santificado Luís XV/ Como é gentil nossa lâmina de hoje comparada/ aos suplícios que sofreu/durante quatro horas diante do povo que se divertia/ [...] O peito e o braço foram cortados/e nas feridas foi posto chumbo derretido/ regaram-no com óleo fervente e asfalto ardente/ cera e enxofre/ e a mão lhe foi incinerada com fogo/ Com cordas amarraram os seus membros/ aos quais ataram quatro cavalos que espantados/ (...) repuxaram-no durante uma hora sem rompê-lo/ até que lhe serrassem ombros e ancas/ Assim perdeu o primeiro braço e depois o segundo/ e ele via o que lhe faziam dirigindo-se a nós/ fazendo compreensível sua voz/ E quando lhe arrancaram a primeira perna depois a segunda/ainda vivia (...) e finalmente só tronco sangrento sua cabeça balançava/ e ele gemia olhando o crucifixo/ mantido pelo padre confessor/

Aquilo/ Foi uma festa popular/ Que não pode ser comparada às festas populares de hoje/ Nossa inquisição já não nos diverte/ (...) Nossos assassinatos não têm ardor/ pois que pertencem ao cotidiano/ **Condenamos sem paixão/ não há mais uma linda morte individual/ diante de nós/ somente uma morte anônima sem valor/ para a qual podemos enviar povos inteiros**²⁷ (...) ²⁸

A execução de Damiens também foi descrita em detalhes por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e Punir*, para exemplificar a *Punição Monárquica* – o primeiro tipo de *tecnologia de punição*, que reprimia e amedrontava a população através de execuções e

²⁶ WEISS, Op. cit., p. 69.

²⁷ Interpreto essas “mortes anônimas e sem valor para a qual podemos enviar povos inteiros” como uma referência inequívoca ao Holocausto. Voltaremos a esse assunto nos itens 4.5 e 4.6.

²⁸ WEISS, Op. cit., p. 70-71. Grifos nossos.

torturas em praça pública. Na idade moderna, essa tecnologia foi substituída pela “punição disciplinar”, onde profissionais como psicólogos, agentes carcerários têm poder sobre o prisioneiro e decidem quanto tempo ele ficará confinado:

O desaparecimento dos suplícios é pois o espetáculo que se elimina; mas é também o domínio sobre o corpo que se extingue. [...] a prisão, a reclusão, os trabalhos, a servidão de forçados, [...] são apenas “físicas”: com exceção da multa, se referem diretamente ao corpo. Mas a relação castigo-corpo não é idêntica ao que era nos suplícios. O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário: qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coerção e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. [...] Por efeito dessa nova retenção, um exército inteiro de técnicos veio substituir o carrasco, anatomista imediato do sofrimento: os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores [...].²⁹

Para Foucault, essa mudança nas técnicas de punição – o fim dos suplícios, a privação da liberdade e a elaboração de códigos penais modernos – ocorre na Europa entre 1769 e 1820, período que inclui exatamente o momento em que a peça se desenrola: 1808.

Existe uma grande coincidência entre os temas da peça de Peter Weiss e os trabalhos de Foucault: o confinamento, o uso da violência institucionalizada e a submissão do corpo do indivíduo – as técnicas de punição. Poderíamos nos perguntar se Weiss se sentiu influenciado pelo livro de Foucault ou se ele apenas teve a mesma visão da clínica como espaço de submissão e do controle dos corpos como forma de poder.

O fato é que a peça de Weiss aborda a questão do confinamento e também a da exacerbação da violência no século XX, que se revelou sobretudo através dos genocídios perpetrados pelos Estados totalitários nazistas e stalinistas. Adiante mostraremos porquê acreditamos que Peter Weiss escolheu tratar do Terror jacobino como forma de criticar o domínio comunista sobre a Alemanha Oriental.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 15-16.

3.4 Sobre como Weiss, articulando dois momentos históricos, utiliza uma revolução para falar de outra

Tendo como palco um sanatório – um lugar de privação da liberdade, uma espécie de prisão, que poderíamos associar aos *gulags* de Stálin - a peça *Marat/Sade* é uma alegoria dos resultados de uma revolução empreendida por uma minoria violenta. O autor da peça, o dramaturgo Peter Weiss, utiliza a Revolução Francesa como metáfora para comentar os descaminhos da Revolução Russa, que terminou por conduzir a um governo despótico e totalitário. De forma muito inteligente, Weiss dribla a censura e a repressão que imperavam na Alemanha Oriental em 1964, ao falar de um outro tempo e de um outro país. Metáfora prodigiosa, que transmite sua mensagem questionadora sem possibilitar qualquer censura violenta por parte do Estado.

A peça de Weiss, encenada pela primeira vez em 7 de abril de 1964, em Berlim Ocidental, articula e embaralha três momentos temporais: o da peça que Sade encena em Charenton, em 1808, o retrato da revolução da qual Marat tomou parte em 1789 e o momento presente, da própria encenação real da peça, seja em 1964 ou mesmo posteriormente. Com isso, Weiss pretende apontar as semelhanças políticas entre três épocas: 1793, na França revolucionária, 1808 na França do Imperador Napoleão, e 1964 numa Alemanha dividida ao meio entre Estados Unidos e União Soviética - capitalismo e comunismo. Qual o paralelo possível entre esses três momentos? O que Weiss pretende ressaltar ao associá-los? E para quê ele evoca a Revolução Francesa em sua peça?

O ano de 1793 foi o período mais sangrento da Revolução Francesa, quando o grupo radical dos jacobinos - liderados por Robespierre, Danton e Marat- tomou o poder e, para “assegurar a Revolução” começou a executar milhares daqueles que consideravam “refratários e traidores da revolução”, remanescentes da velha ordem, conservadores e contra-revolucionários. Foram cerca de catorze mil execuções na guilhotina. Morreram nobres, comerciantes, políticos, jornalistas e, até mesmo, padres. No final, a paranóia de Robespierre o levou a se voltar contra seus próprios colegas jacobinos, a quem acusou de “moderação”. Foi assim que executou dezenas de seus ex-companheiros de luta, que seguiam as concepções mais moderadas de Camille Desmoulin e de Georges Danton.

O ano de 1808, foi o auge do domínio de Napoleão, alçado ao poder em 1799, pela burguesia girondina. Na fase final da Revolução Francesa, os girondinos venceram os jacobinos esquerdistas e instauraram uma ordem burguesa, que garantisse os lucros e a posição dos comerciantes e grandes proprietários. Ameaçados por invasões estrangeiras e por focos de resistência interior, os girondinos fizeram de Napoleão o seu líder e representante, para que ele esmagasse toda e qualquer oposição. Napoleão tornou-se um déspota e um conquistador, invadindo e pilhando vários países da Europa e da Ásia. Na França, tornou a burguesia rica, e criou uma classe privilegiada de funcionários públicos (da qual o diretor Coulmier, personagem de *Marat/Sade*, é um representante).

Ao mostrar dois planos temporais em sua peça, 1793 e 1808, Peter Weiss mostra o “antes e o depois” da Revolução Francesa. 1793, a época em que vive Marat, representa a Revolução Francesa já no final da fase do Terror. Neste ponto, dentro da peça a personagem de Marat já sente que as propostas da revolução não podem ser levadas adiante. 1808, o tempo de Sade confinado em Charenton, representa o momento pós-revolução: cristalização da burguesia no poder, sob a liderança de Napoleão Bonaparte, que faz conquistas na Europa e no Oriente; uma classe média afluente e um governo administrado por uma casta de ricos burocratas (exemplificados na peça pelo Diretor Coulmier). Já a pobreza e a exclusão social continuam as mesmas, com a diferença de que agora existem clínicas como Charenton, aonde se pode confinar os “elementos indesejados” da sociedade. Assim, na forma de uma metáfora, Weiss transmite a sua mensagem à platéia alemã de 1964, em ambos os lados do Muro.

Nessa época, a Alemanha se encontrava num momento muito difícil política e socialmente -o auge da Guerra Fria. O país estava dividido em dois: a República Federativa Alemã rica, capitalista e afluente, apoiada política e economicamente pelos Estados Unidos, França e Inglaterra, e a República Democrática Alemã, socialista, de economia planificada, sem bens de consumo e sem liberdade de expressão para seus habitantes. Esta Alemanha Oriental era governada pelo SED (Partido Socialista Unificado da Alemanha), partido criado pela União Soviética em 1947. Partido e Governo estavam identificados e sobrepostos, de forma que o chefe do Estado era também o chefe do Partido. Este cargo foi sucessivamente ocupado por Wilhelm Pieck e Walther Ulbrich. A polícia secreta do partido, a Stasi, espionava as vidas e as atividades de milhares de habitantes. A classe dirigente da

Alemanha Oriental era formada por homens de confiança de Stálin e do Politburo, comunistas alemães dos anos 1930-40, que se refugiaram da perseguição nazista na União Soviética, onde foram treinados e doutrinados.

Portanto, a Alemanha Oriental vivia sob a ditadura de um partido, semelhante ao regime despótico de Napoleão em 1808. Assim como a Revolução Francesa terminou no golpe de Termidor, a reação conservadora que levou ao despotismo de Napoleão, a Revolução Russa de 1917 criou o governo de um grupo fechado, os bolcheviques, que foi seguida, em 1924, pelo totalitarismo sanguinário de Josef Stálin. De forma semelhante a Robespierre, Stálin eliminou, sem nenhum remorso, todos os seus adversários e muitos de seus companheiros de partido, através de expurgos periódicos. O totalitarismo stalinista, estudado por Hannah Arendt em *As Origens do Totalitarismo*, privou o povo soviético de toda e qualquer liberdade de pensamento e livre associação, e condenou milhões deles à morte e à prisão.

Em seu livro sobre a história da idéia comunista no século XX³⁰, o historiador francês François Furet aponta como as sucessivas gerações de burocratas soviéticos beberam no mito jacobino da luta contra a exploração do homem pelo homem para justificar a sua “defesa” contra todos os “contra-revolucionários”: fossem inimigos internos ou externos. Ao analisar a forma como primeiro os bolcheviques e depois os stalinistas utilizaram o legado da Revolução Francesa para justificar seus crimes e excessos, François Furet escreveu:

Para compreendermos como o leninismo se articula com a tradição revolucionária francesa, podemos partir do tratamento dado à Revolução Francesa pelos bolcheviques. O essencial é, para eles, escolher as fases dela que prefiguram Outubro, sem cessar de criticar suas ilusões universalistas, inseparáveis da natureza ‘burguesa’ de 1789. O episódio jacobino – no sentido amplo do termo, que abarca a ditadura da salvação pública, em 1793 e 1794 – tem a preferência deles. É o momento mais voluntarista, e também, o menos liberal da Revolução. Apresenta, além disso, este caráter particular, único até 1917, de caber inteiro unicamente na ambição revolucionária, como se esta se bastasse a si mesma [...].³¹

Portanto, podemos ver que Lênin e seus companheiros se sentiam como herdeiros dos intransigentes e violentos jacobinos de 1793. Assim como estes, os bolcheviques

³⁰ FURET, François. **O passado de uma ilusão**: ensaios sobre a idéia comunista no século XX. São Paulo: Siciliano, 1995.

³¹ Ibidem, p. 81.

erradicaram as instituições democráticas e promoveram um governo de exceção. Sobre essa pretensa identidade entre o episódio francês de 1793 e a Revolução Russa de 1917, e o pretenso paralelo entre Robespierre e Lênin, Furet escreveu:

Longe de ser uma repetição, Outubro de 1917 é pura novidade. Os traços que o evento tem em comum com a ditadura jacobina (o fato de ter sido criada por uma revolução anterior, o estabelecimento de um poder exercido por uma pequena oligarquia militante sobre um povo aterrorizado, enfim, o emprego de uma violência sem regras contra os adversários) camuflam, sob a comparabilidade das situações, poderes revolucionários que pouco se parecem. **O futuro, aliás, mostrará isso, uma vez que o Partido Bolchevique vai conservar por 74 anos o poder absoluto na antiga Rússia dos czares, ao passo que Robespierre e seus amigos só ‘reinaram’ de verdade sobre a França Revolucionária durante quatro meses (entre a execução dos dantonistas e a queda de Robespierre, ou seja entre 3 de abril e 27 de julho de 1794).** A comparação com a Revolução Francesa tornar-se-á, assim, cada vez mais insustentável, à medida que a ditadura do partido de Lênin for se mostrando interminável. Contudo, ela não cessará nunca. Vamos vê-la reaparecer, [...] como elemento de interpretação ou de justificação dos acontecimentos soviéticos.[...]. Os expurgos dos anos 30, realizados por Stálin, no Partido Bolchevique, em nome da luta contra as conspirações contra-revolucionárias, serão comparados à liquidação dos hebertistas e dos dantonistas, como se essas ‘conspirações’ ganhassem maior credibilidade por terem sido encenadas anteriormente pelos robespierristas; o argumento será retomado para justificar os grandes processos dos anos 50 nas ‘democracias populares’ da Europa centro-oriental. **Em regra geral, o precedente da Revolução Francesa e, mais especificamente, de seu período jacobino, serviu, desde 1917, de absolvição geral ao arbítrio e ao terror que caracterizaram toda a história soviética [...].**³²

Através do livro de Furet, vemos como o imaginário comunista do século XX se apropriou da Revolução Francesa para se constituir, e como a identificação entre Jacobinos e Bolcheviques foi uma constante no seio dos partidos comunistas. Portanto, ao colocar esse paralelo em sua peça, Peter Weiss apenas utilizou um paralelo já adotado e consolidado na Europa comunista.

3.5 Terror jacobino e totalitarismo

A peça de Weiss evoca o clima de tensão e violência que reinavam em Paris no ano de 1793, o auge do Terror jacobino, quando 17 mil pessoas foram decapitadas num período de 14 meses. Charlotte Corday chega à Paris e testemunha os guilhotinamentos em

³² FURET, Op. cit., p. 92-94.

praça pública e as fogueiras de corpos empilhados. Essa imagem remete diretamente ao Holocausto perpetrado pelos nazistas: um extermínio organizado pelo Estado. Em 1793, os jacobinos instauraram uma ditadura; Hitler, um governo totalitário.

Peter Weiss utiliza a ditadura jacobina para comentar o Holocausto; ele aponta os horrores que um Estado totalitário pode causar. A exacerbação do monopólio da força exercido pelo Estado.

Além disso, o clima de censura e repressão que permeia a peça remete a um regime totalitário, e a Alemanha Oriental de 1964 vivia sob um governo de comunistas formados em Moscou, como Wilhelm Pieck e Walter Ulbricht.³³ Este regime sufocava as dissidências e investia pesado em propaganda, que exortava os cidadãos à obediência e à produtividade – para eles, somente o aumento da produção e o progresso da tecnologia trariam paz e a prosperidade.

Nesse sentido, o conteúdo da peça se relaciona com as idéias de Hannah Arendt sobre o totalitarismo. Neste item procuramos traçar um paralelo entre a peça e alguns trechos de Hannah Arendt e de François Furet, estudioso do nazismo e do stalinismo.

Em seu livro *Origens do Totalitarismo*, Arendt traça a linha de desenvolvimento do totalitarismo. A primeira parte do livro, “Anti-semitismo como Instrumento de Poder”, trata da articulação do anti-semitismo na Europa desde o século XVI ao XIX. Na Segunda Parte, ela analisa o Imperialismo e o Colonialismo. Na Terceira Parte ela descreve os totalitarismos: nazismo e fascismo.

Uma das características do totalitarismo é que ele mesmo escolhe suas vítimas. Em geral, são pessoas completamente inocentes, como foi o caso dos judeus da Europa, que tiveram seus direitos, e status legal, totalmente retirados. Foram transformados em apátridas, vítimas fáceis e desprotegidas. Depois dessa anulação de seus direitos jurídicos, não haveria empecilhos para exterminá-los. Segundo Hannah Arendt:

³³ Escolhido pela URSS, Wilhelm Pieck foi presidente da RDA de 1949 a 1960. Seu sucessor foi Walter Ulbricht, que governou de 1960 a 1973. Para ascender na hierarquia do Partido Comunista e chegar ao poder, ambos derrubaram colegas de partido através complôs e conspirações. Pieck foi o homem que, em 1918, denunciou aos *mordkommandos* o esconderijo de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Para mais informações, ver o livro de Luis Antonio Moniz Bandeira: **A reunificação da Alemanha**: do ideal socialista ao socialismo real. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001.

A principal qualificação de um líder de massas é sua infinita infalibilidade; jamais pode admitir que errou. [...] a presunção de infalibilidade baseia-se não tanto na inteligência superior quanto na correta interpretação de forças históricas ou naturais essencialmente seguras, forças que nem a derrota nem a ruína podem invalidar porque, a longo prazo, tendem a prevalecer. Uma vez no poder, os líderes da massa cuidam de [...] fazer com que suas predições se tornem verdadeiras. [...] Stálin, no discurso proferido perante o Comitê Central do Partido Comunista em 1930, ao descrever os seus dissidentes no partido como representantes de “classes agonizantes”, abriu caminho para a sua eliminação física. **Em estilo totalitário**, essa definição anunciava a destruição física daqueles cuja agonia acabava de ser profetizada. [...] **o extermínio vira processo histórico no qual o homem apenas faz ou sofre aquilo que, de acordo com leis imutáveis, sucederia de todo modo.** Assim que suas vítimas são executadas, a “profecia” transforma-se em álibi retrospectivo: o que sucedeu foi apenas o que havia sido predito.³⁴

O sustentáculo dos regimes totalitários é a **propaganda** – ostensiva, ideológica, contínua, onipresente. Ela difunde mensagens, manipula a realidade e ignora tudo o que não convêm ao regime (tópicos como desemprego, falhas do sistema, mazelas sociais, etc.). A distorção dos fatos e a mentira são suas ferramentas mais comuns. O filósofo André Duarte, escreveu sobre a definição de propaganda de Arendt:

Arendt argumenta que quanto mais poderoso é um determinado regime, tanto menos violento ele será, ao passo que ele será tanto mais violento quanto maior for sua impotência, isto é, quanto menor for sua capacidade de se legitimar, isto é, de se manter e se multiplicar por meio da obediência consentida, pela ação concertada e pelo discurso persuasivo os agentes. [...] ... o totalitarismo está baseado em na coerção imposta por órgãos de repressão como a polícia secreta, o exército e os grupos para-militares de excelência, obtendo de maneira forçada o consentimento de amplas parcelas da população, tanto por meio da propaganda ideológica absoluta, quanto por meio da ameaça terrorista, desmantelando-se assim qualquer possibilidade de dissentar publicamente [...].³⁵

Essa manipulação da verdade confunde as vítimas com perseguidores, para melhor eliminá-las. Hitler começou sua trajetória política elegendo os judeus alemães – que estavam perfeitamente assimilados socialmente – como seus inimigos. Stálin, por sua vez, transformou velhos colegas de partido em dissidentes e traidores, num piscar de olhos. Para

³⁴ ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 399.

³⁵ DUARTE, André. Modernidade, biopolítica e violência: a crítica Arendtiana ao presente. In: DUARTE, André et al. (Org.). **A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

manter-se no poder, ele eliminava todos. Com o crescimento de sua paranóia, passou a mandar matar e encarcerar cada vez mais pessoas, chegando aos milhares.³⁶

O totalitarismo é impermeável à verdade e à realidade. Ele constrói suas próprias verdades. Qualquer afirmação pode ser declarada como verdade, dependendo apenas dos interesses do ditador. Este “impõe a verdade” e tem o dom de “prever o desenrolar da História”. O historiador francês François Furet traçou um paralelo entre o Terror jacobino e a influência do totalitarismo stalinista sobre os comunistas franceses:

Stálin fala da escalada dos perigos externos, da acentuação da luta de classes no interior, de depuração dos traidores, de mobilização geral para salvar a pátria socialista: esses temas ‘jacobinos’ escondem o Terror de massa desencadeado por ordem sua a partir de 1935, isso nada tem a ver com a defesa do país frente à Alemanha nazista. Mas como poderiam eles ficar sem efeito sobre os militantes de uma esquerda francesa **acostumada a justificar o Terror jacobino pelos complôs da contra-revolução?** Tendo entrado num de seus piores períodos, o totalitarismo stalinista encontra uma parte do apoio que recebe do entusiasmo que suscita nessa ‘analogia’ histórica [...].

Mesmo os grandes processos de Moscou, um pouco mais tarde, receberão daí a luz que os tornará verossímeis, tirando-os de sua extravagante e misteriosa novidade. Pois também eles têm precedente na Revolução Francesa. Antes de Stálin, Robespierre teve de desmascarar os inimigos da revolução, ocultos no interior da revolução. Abramov, por exemplo, um pequeno livro publicado em 1937 pelo historiador comunista Jean Bruhat e intitulado *Le châiment des espions et des traîtres sous la Révolution Française* (O castigo dos espões e dos traidores sob a Revolução Francesa). Ele começa **evocando o perigo de guerra** que pesa sobre a União Soviética, em razão do cerco capitalista, e citando o próprio Stálin acerca da comparação dos complôs anti-soviéticos com as maquinacões estrangeiras contra a França revolucionária. **Em ambos os casos, o mesmo fenômeno: a ‘conspiração do estrangeiro’ compra personalidades revolucionárias para melhor acabar com a revolução.** O processo de Danton movido por Robespierre foi exatamente redefendido por Mathiez, que nele vê apenas o castigo de um corrupto e de um traidor pela justiça revolucionária. [...] Para mostrar bem o que tem em mente, em seguida Bruhat passa em revista os generais da Revolução Francesa executados por ‘traição’: [...] “Por que o que foi verdade em 1793 se tornaria uma calúnia odiosa em 1937? Será que acreditam

³⁶ Sobre os processos de Moscou, julgamentos forjados em que Stálin condenava seus ex-colegas, François Furet escreveu: “Ao final do primeiro processo de Moscou (19 a 23 de agosto de 1936), os acusados (entre os quais G. Zinoviev e L. Kamenev) são condenados à morte e executados 24 horas depois. No segundo processo (23 a 30 de janeiro de 1937), 15 dos 17 acusados (entre os quais G. Piatakov e K. Radek) são igualmente condenados e executados imediatamente. No terceiro processo (2 a 13 de março de 1938), outros ‘velhos bolcheviques’ (Bukharin é o mais célebre deles) são liquidados, assim como Iagoda, o ex-diretor da polícia política que organizou os processos anteriores. Esses três processos apresentam as mesmas características: as acusações fantasistas baseiam-se apenas nas confissões arrancadas dos acusados”. FURET, François. **O passado de uma ilusão: ensaios sobre a idéia comunista no século XX**. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 287.

que as potências fascistas não têm pela primeira República operária e camponesa um ódio tão violento quanto o dos Estados feudais pela Revolução Francesa?”³⁷

Este trecho do livro de Furet compara a paranóia de Stálin à paranóia dos jacobinos, além de corroborar a teoria de Arendt sobre as profecias totalitárias que se auto-cumprem. No caso, a hipotética ameaça de “forças estrangeiras” serve de justificativa para os assassinatos. Para Arendt, a violência só impera absoluta quando as leis desapareceram e o novo governo não tem legitimidade perante a população. Na França revolucionária, depois que o rei e o Parlamento foram banidos, houve um retorno ao estado de natureza de “todos contra todos”. Após a derrubada do *Ancien Regime*, o caos prevaleceu. Derrubado o rei e seu parlamento, as leis também vieram abaixo. Foi por carecer totalmente de legitimidade, que o Terror jacobino (1793-1794) empregou a força máxima: promoveu prisões e decapitações contadas aos milhares. Naqueles dias tumultuados da Paris de 1793, as mortes bárbaras se tornaram parte do cotidiano. E isto também é retratado por Peter Weiss em sua peça.

3.6 A banalização da morte e a dessensibilização

A peça é uma parábola: trata do poder e dos resultados de uma revolução. A encenação do assassinato de Jean-Paul Marat por Charlotte Corday é uma trama secundária para o debate que se desenrola, em meio a cantos e gritos, sobre os rumos da revolução e a busca da liberdade possível. O dramaturgo oferece ao leitor a dramatização de fatos ocorridos no passado, mas que podem se repetir no futuro, sempre que se ceder à tentação totalitária. Serve como advertência àqueles que almejem um poder ditatorial.

Referências a massacres e extermínios abundam na peça. Na cena 10, enquanto Charlotte Corday descreve as execuções que viu quando chegou em Paris. (Na rubrica, o autor descreve uma “dança da morte”: uma figura sinistra rodopiando com uma foice.) Ao

³⁷ FURET, François. **O passado de uma ilusão**: ensaios sobre a idéia comunista no século XX. São Paulo: Siciliano, 1995. p. 286-288.

mesmo tempo, Corday tem uma intuição do seu destino, ser decapitada depois de assassinar Marat:

CORDAY: Mas que cidade é essa/ na qual o sol mal atravessa o mormaço/ e não é nevoa de chuva ou nevoeiro/ é uma névoa densa/ como nos matadouros/ porque gritam assim/ porque empurram-se uns aos outros/ o que carregam em seus espetos/ por que pulam e dançam/ que riso é esse que os sacode/ por que batem palmas/ porque os meninos esganiçam/ que restolhos são estes pelos quais brigam/ Mas que cidade é esta na qual a carne está nua nas ruas/ Que rostos são estes *(Atrás dela processa-se a dança da morte. Os Quatro Cantores juntam-se aos dançarinos. O carroção é transformado no local da execução. Dois pacientes representam a guilhotina. Prepara-se com apavorante minúcia uma execução. Corday senta-se encolhida na parte dianteira da área de representação)*.

CORDAY: Logo estarão perto ao meu redor/ Estes rostos/ com seus olhos e suas bocas/ para chamar-me.³⁸

Este era bem o clima de Paris sob o Terror: carroças traziam todos os dias às praças os condenados à morte. Na cena 28 ela fala de novo sobre as execuções frenéticas, fornos e crianças brincando com brinquedos em forma de guilhotinas:

CORDAY (Novamente encolhida.): Olha esta cidade/ na qual as prisões estão cheias/ de nossos amigos/ Agora no sono estive com eles/ Estão lá apertados uns contra os outros/ ouvindo pelos buracos/ os guardas falando de execuções/ **Fala-se agora em pás de forno**³⁹/ Eles são procurados de acordo com as listas/ listas que enquanto diminuem/ aumentam novamente com as assinaturas dos carcereiros/ Estive com eles/ e esperamos/ a leitura de nosso nome

DUPERRET: Charlotte viajemos juntos/ ainda hoje à noite

CORDAY (Como se não o ouvisse.): Que cidade é essa/ que ruas são essas/ quem sonhou com isso/ quem lucra com isso/ **Vi negociantes em todos os cantos/ eles vendiam pequenas guilhotinas/** com lâminas minúsculas e afiadas/ e bonecas cheias de líquido vermelho/ que jorra dos pescoços/ quando a sentença é executada/ **Que crianças são essas/ que sabem/ manejar habilmente esses brinquedos/e quem profere as sentenças/ quem profere as sentenças?**⁴⁰

Se as crianças, habitualmente encaradas como seres puros e sem maldade, chegam a se divertir com pequenas guilhotinas é sinal grave de que os valores do período jacobino

³⁸ WEISS, 2004a, p. 63.

³⁹ Aqui, Weiss se refere às pás que recolhiam cinzas nos fornos crematórios de Auschwitz. Ele visitou o campo em dezembro de 1964. Ver: COHEN, Robert. *Understanding Peter Weiss*. Columbia: South Carolina Press, 1993. p. 76-95.

⁴⁰ Ibid., p. 157-158.

conseguiram deturpar a sensibilidade das crianças. A idéia de crianças brincando com a morte é chocante e remete à banalização da violência descrita por Hannah Arendt, e a um processo de perda de sensibilidade que as guerras e totalitarismos promovem. As revoluções são feitas de mortes em massa e o impacto da morte de um único indivíduo se torna ínfimo, banal e corriqueiro. Esta é uma das proposições sombrias da peça: os regimes totalitários banalizam a morte. Weiss, que testemunhou os horrores da Segunda Guerra, conhece-a bem: perdeu amigos em campos de extermínio.

. . .

Há uma cena no filme de Peter Brook que não consta do texto teatral (é provável que tenha sido acrescentada por Peter Weiss durante a rodagem do filme, uma vez que ele auxiliou na filmagem de Brook), nela o Marquês de Sade descreve como seu alfaiate, um homem pacato e cortês, um dia se descontrola e ataca um membro da guarda suíça “vestido numa armadura”. O alfaiate fez o homem em pedaços, “arrancou seu coração do peito, que ainda batia, e o engoliu”. Sade enxerga estética e refinamento nesse assassinato: lhe parece um crime elevado ao *status* de arte.

Em seguida entra no palco o interno Mad Animal, uma figura que parece representar a ferocidade que habita o ser humano:

MAD ANIMAL: Um animal louco! O homem é um animal louco! Tenho milhares de anos de idade, e nesse tempo, ajudei a cometer milhares de assassinatos. A terra está coberta (*ele reflete um segundo*)... coberta por uma camada espessa de testículos esmagados... **Nós, os poucos sobreviventes...** (*ele repete*) nós, os poucos sobreviventes caminhamos sobre um lamaçal de cadáveres, cada passo que damos é sobre ossos podres, cinzas... há cabelos arrancados sob nossos pés... dentes quebrados, crânios esfacelados. (Pausa. Ele se volta para o diretor Coulmier) Um animal louco... Eu sou um animal louco!

(*Enfurecido, suas mãos agarram o pescoço de Coulmier, ele tenta estrangulá-lo, mas é detido por um enfermeiro. Ele grita.*) Não adiantam prisões, eu fujo! Nem correntes! Eu fujo! Eu escaparei! Nas paredes há limo e ossos estilhaçados... (*Sade o agarra e o contém. Ele vai se acalmando, e diz sua última fala.*) Vocês todos verão um dia! Eu não estou acabado! Eu tenho... planos.⁴¹

⁴¹ BROOK, Peter. **Marat/Sade**. [S.l.]: MGM United Artists, 1966. 1 filme. VHS; DVD.

O trecho acima nos lembra o livro *Eichmann em Jerusalém*, onde Hannah Arendt mostra que o mal não é produto do interior dos indivíduos, mas da sua obediência cega a um regime totalitário, que usa a massa como títeres e perpetradores de crimes. Criminosos nazistas como Eichmann eram dóceis, obedientes, eficientes. E estavam orgulhosos por fazer parte dessa engrenagem maior do que eles. Eichmann não se considerava culpado, não se reconhecia como culpado – considerava-se até um homem bom, responsável, cumpridor dos seus deveres. No nível pessoal ele não sentia culpa.

Como mostramos no Capítulo 2, o nazismo também confundiu Peter Weiss. Ele também se sentiu tentado pelo furor desse movimento de massas. Aos 17 anos, em 1934, ele ignorava ser filho de pai judeu, e ficara entusiasmado com a força da juventude hitlerista – ele também queria fazer a saudação nazista. Só foi impedido por que não tinha cidadania alemã – nascera em Praga. Em 1945, ficou aterrorizado ao saber que amigos seus de juventude foram mortos em Auschwit e outros campos de extermínio. Sentiu que escapara por milagre e sentiu culpa por ter flertado com o nazismo quando jovem. As falas do Marquês de Sade na peça exprimem um conflito interior semelhante. Na cena 15 ele diz:

SADE: E para determinar o que é certo e errado/ devemos conhecer-nos/ Eu/ não me conheço/ Quando penso ter encontrado alguma coisa/ já duvido dela/ e tenho de destruí-la/ O que fazemos é um sonho/ daquilo que queremos fazer/ e nunca se encontrarão outras verdades/ senão as mutáveis verdades da própria experiência/ **Eu não sei se sou o carrasco ou o martirizado/** Imagino as mais terríveis torturas/ e quando as descrevo a mim mesmo/ sofro-as eu mesmo/ **Sou capaz de tudo e tudo enche-me de temor**⁴²

E na cena 20, fazendo-se chicotear pela atriz que interpreta Charlotte Corday, ele confessa:

SADE: [...] Quando eu ainda estava na Bastilha/ já havia escrito as minhas teses/ extraí-as de dentro de mim/sob os golpes de meu açoite/ por ódio de mim mesmo/ e da limitação de meu pensamento/ Na prisão apareceram diante de mim/os exemplares monstruosos de uma classe decadente/ cujo poder era representado somente/ na peça dos excessos corporais/ Até no mínimo detalhe **reconstruí o mecanismo de suas violências/** e assim deixei que se tornasse palavras/ tudo o que em mim era maldade e brutalidade/ Foi menos um ataque contra esses afogados/ [...] do que um ataque contra mim mesmo/ **Numa sociedade de criminosos/ cavei dentro de mim o que havia de criminoso/ para pesquisá-lo e assim pesquisar o tempo/no qual eu vivia/** As mutilações e

⁴² WEISS, Op. cit., p. 81, grifos nossos.

as torturas/ que deixei meus gigantes imaginários executar/ executei eu mesmo/
e assim deixei-me amarrar e manejar⁴³

Em seguida, ele descreve o horror que presenciou durante um do massacre que ocorreu dentro de um convento de irmãs carmelitas:

SADE: Em setembro durante a operação limpeza/ Do convento das carmelitas/
De súbito caí no pátio/ E vomitei/ (Cai de joelhos.) quando vi como minhas
profecias se realizavam/ (*Corday paira por sobre eles, as pernas apartadas.*)
quando as mulheres chegavam correndo/ trazendo nas mãos sangrentas/ órgãos
sexuais decepados de homens/ (*Chicotada. Sade lança-se para diante.*) E depois
nos meses que se seguiram/ (*Dificultado pela asma.*) quando os carroções
deixavam regularmente sua carga no pátio das execuções/ e a lâmina caía era
puxada para cima e caía de novo/ (*Chicotada.*) essa condenação já perdera todo
sentido/ era uma **condenação mecânica**/ (*Chicotada. Sade curva-se ainda mais.*
Corday está de pé, muito tesa.) **dada com uma desumanidade lúgubre/** por
uma **tecnocracia curiosa**/ (*Chicotada*) E agora Marat/ (*Chicotada. Sade respira
com dificuldade.*) agora vejo/ para onde vai/ essa Revolução/ (*Corday está de pé
por sobre Sade.[...] Sade continua a falar, deitado sobre os joelhos.*) para uma
perda do indivíduo/ para uma lenta transformação em uniformidade/ para uma
morte da capacidade de julgamento/ para uma negação de si mesmo/ para uma
fraqueza mortal/ sob um estado/ cuja visão está infinitamente afastada/ de cada
indivíduo/ e não pode ser mais reencontrada.⁴⁴

Considero a personagem de Sade como o retrato de um indivíduo “pré-totalitário”, ou seja, em vias de aderir ao totalitarismo. Ele tem todas as características que Arendt aponta em seu livro: é individualista, egoísta, niilista, está angustiado e vive “atomizado” (não pertence a nenhum grupo ou comunidade). A sua busca hedonista do prazer e a falta de projetos coletivos o predisporia a abraçar movimentos de massa. Como fizeram as massas alemãs e italianas, aturdidas com o fim do colonialismo, as rápidas mudanças econômicas e sociais do fim do século XIX:

Fugindo à realidade, as massas pronunciam um veredicto contra um mundo no qual são forçadas a viver e onde não podem existir, uma vez que o acaso é o senhor supremo deste mundo e os seres humanos necessitam transformar constantemente as condições do caos e do acidente num padrão humano de relativa coerência. A revolta das massas contra o “realismo”, o bom senso [...] resultou da sua atomização, da perda de *status* social juntamente com todas as relações comunitárias em cuja estrutura o bom senso faz sentido. [...] Entre enfrentar a crescente decadência, com a sua anarquia e total arbitrariedade, e

⁴³ WEISS, Op. cit., p. 103-104, grifos nossos.

⁴⁴ WEISS, Op. cit., p. 105-106, grifos nossos.

curvar-se ante a coerência mais rígida e fantasticamente fictícia de uma ideologia, as massas provavelmente escolherão este último, dispostas a pagar por isso com sacrifícios individuais – não porque sejam estúpidas ou perversas, mas porque, no desastre geral, essa fuga lhes permite manter um mínimo de respeito próprio.⁴⁵

Neste trecho vemos que a angústia em relação às incertezas do mundo leva as massas a aderirem aos movimentos totalitários. Podemos comparar o trecho acima com a fala de Sade sobre a “vasta indiferença da natureza”, na cena 12 (*Conversa sobre a morte e a vida*):

MARAT: Num livro teu Sade/ num de teus imortais escritos li/ que o princípio da vida é a morte

SADE: E essa morte consiste apenas de imaginação/ Só nos a representamos/ a natureza não a conhece/ **Toda morte mesmo a mais cruel/ é afogada pela indiferença absoluta da natureza/** Só nós damos algum valor à nossa vida/ e a natureza contemplaria silenciosa/ o apodrecer de toda nossa raça/ Detesto a natureza/ quero sobrepujá-la/ quero batê-la com suas próprias armas/ prendê-la em suas próprias armadilhas (*Levanta-se.*) Este olhar imóvel esse rosto de gelo/ o fato de ser inabalável/ o fato de tudo suportar/ exige de nós realizações cada vez maiores⁴⁶

Para Sade, a natureza é indiferente à morte dos homens. São eles próprios que a temem, se afligem e lhe atribuem um significado. E que “realizações maiores” são essas às quais o homem se sente impelido diante da inevitabilidade da morte? Seria a inevitabilidade da morte a desculpa para os crimes individuais e coletivos, para o extermínio? Esse é mais um dos questionamentos que a peça propõe aos seus espectadores.

Como podemos ver, a peça de Weiss aborda a questão do totalitarismo, tanto o nazista, que na Segunda Guerra ceifou a vida de muitos de seus entes queridos, quanto o stalinista, que obstruía a liberdade de opinião dos cidadãos, artistas e escritores que, como ele, viviam na Alemanha Oriental.

⁴⁵ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 402.

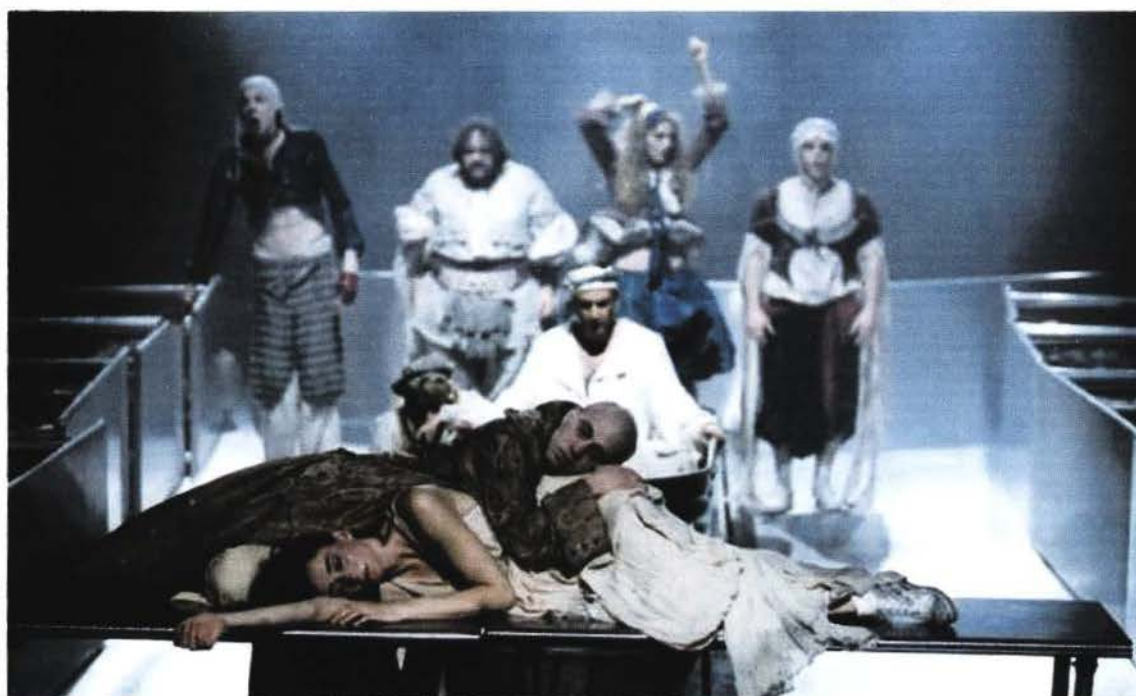
⁴⁶ WEISS, Op. cit., p. 69-70.



Cena da primeira montagem de Marat-Sade na Alemanha Oriental, no Volkstheater da cidade de Rostock (1964). Foto extraída de <http://www.amrep.org/images/marat/maratsade3.jpg>



Patrick Mcgee como Sade e Ian Richardson como Marat. Cena do filme Marat-Sade, de Peter Brook (1966).



No primeiro plano estão os amantes Charlotte Corday e Duperret. Ao centro está Marat. No último plano estão os Quatro Cantores: Kokol, Popolch, Curucucu e Rossignol.

Espectáculo da cia. American Repertory Theater. Direção de János Szász. (2002)
foto extraída de: <http://www.amrep.org/marat/maratk4a.html>

CONCLUSÃO

Neste trabalho, analisamos os conteúdos dramáticos e as mensagens políticas da peça teatral *Marat/Sade*. No Capítulo 1 recapitulamos a vida e a trajetória do dramaturgo alemão Peter Weiss e a relacionamos a eventos históricos como a Revolução Alemã de 1917, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Seu pai, Eugen, era um próspero comerciante de tecidos, que perdeu seu status político e social por causa do nazismo. Peter sofreu as consequências desse fato, tornando-se um exilado na Suécia, onde viveu como proletário. Perdeu amigos nos campos de concentração. Pudemos ver como as experiências nazistas e totalitárias moldaram sua sensibilidade e percepção do mundo. Através do seu ponto de vista de exilado e refugiado, ele pode perceber com mais clareza as injustiças e as barbáries cometidas na Europa do século XX.

No Capítulo 2 analisamos a estrutura dramática da peça *Marat/Sade*, focando nas personagens e nas relações entre elas. O que percebemos foi uma peça bastante fiel às personagens e situações históricas da Revolução Francesa. Vemos também o desejo de revolução de Jean-Paul Marat e as mortes em série impostas pelos jacobinos. A personagem de Marat é um comunista radical, que quer beneficiar a classe mais pobre, modificando a sociedade através da violência e, se preciso, exterminando a classe mais rica.

No Capítulo 3 analisamos os conteúdos da peça *Marat/Sade* de três ângulos: Apontamos como Peter Weiss, ao situar sua peça num sanatório, como metáfora para uma sociedade de vigilância e controle, incorporou imagens e idéias de Michel Foucault, desenvolvidas no livro *O Nascimento da Clínica* (1961).

Depois, através de citações de Hannah Arendt, mostramos como a peça retrata a questão do extermínio, este subproduto do totalitarismo. As falas do Marquês de Sade e de Charlotte Corday mostram um mundo de tirania e execuções mecânicas, banais e rotineiras, onde a vida não tem mais valor e o ser humano é pouco mais que um objeto a ser removido.

Por fim, apontamos como o autor utilizou seu retrato da Revolução Francesa para comentar aos resultados da Revolução Russa que ele via na Alemanha Oriental e no Leste europeu em 1964: o stalinismo e sua repressão violenta aos descontentes, os tribunais arrançados, a censura e perda da liberdade, e os privilégios da elite burocrática.

Comentamos cenas da peça e citamos trechos do historiador François Furet, nos quais Stalin e o Partido Comunista soviético se comparavam aos jacobinos franceses de 1792.

Portanto, podemos concluir que a obra de Peter Weiss foi influenciada pelos eventos políticos e sociais que abalaram a Europa e o mundo no século XX: a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto e o stalinismo no Leste europeu.

O debate de *Marat/Sade* é um lembrete sobre a futilidade das revoluções conhecidas até agora: os problemas sociais não foram solucionados, criou-se uma classe de burocratas altamente privilegiados e houve total perda da liberdade de pensamento e de opinião. Além disso, *Marat/Sade* faz um apelo à capacidade de reflexão dos espectadores, para que percebam todo o horror daquilo que Hannah Arendt chamou de “tempos sombrios”: um período em que a vida humana se tornou descartável para uma estrutura política totalitária, que exterminou milhões de pessoas no século XX.

Sendo a sua peça mais famosa, Peter Weiss chamou a atenção da crítica e do público ao criar uma estrutura dramática com múltiplas camadas sobrepostas de tempos e espaços, um tipo de mosaico artístico, vivo e pulsante. A peça tem um clima agressivo e chocante, que envolve todos os internos do asilo. E, para além das suas virtudes dramáticas, podemos concluir que nessa peça, Peter Weiss conseguiu unir com sucesso História e Política, e propor um debate vivo, importante e profundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A república de Weimar e a ascensão do nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Homens em tempos sombrios**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BABLET, Dennis. Prefácio. In: WEISS, Peter. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Abril Cultural, 1977. p. VII. (Os grandes dramaturgos).

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A reunificação da Alemanha: do ideal socialista ao socialismo real**. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Global; Brasília, DF: UnB, 2001.

BAULAND, Peter. **The Hooded Eagle: modern German drama on the New York stage**. Syracuse: Syracuse University Press, 1968.

BRESCIANI, Maria Stella. Política e violência em da revolução de Hannah Arendt. In: DUARTE, André et al. (Org.). **A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

BROOK, Peter. **Marat/Sade**. [S.l.]: MGM United Artists, 1966. 1 filme. VHS; DVD.

_____. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. **A queda da Bastilha; o começo da revolução francesa**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

COHEN, Robert. **Understanding Peter Weiss**. Columbia: South Carolina Press, 1993.

COQUARD, Olivier. **Marat, o amigo do povo**. São Paulo: Scritta, 1996.

COSTA, Sílvio. **Revolução e contra-revolução na França**: revolução e contra-revolução aristocrática. São Paulo: Anita Garibaldi, 1999. v. 1.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE, André. Modernidade, biopolítica e violência: a crítica Arendtiana ao presente. In: DUARTE, André et al. (Org.). **A banalização da violência**: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

DUARTE, André et al. (Org.). **A banalização da violência**: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

FLORENZANO, Modesto. **As revoluções burguesas**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 15-16. (Tudo é história).

_____. **As revoluções burguesas**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

_____. **Vigiar e punir**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

FURET, François. **O passado de uma ilusão**: ensaios sobre a idéia comunista no século XX. São Paulo: Siciliano, 1995.

_____. **Pensando a Revolução Francesa**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HOBSBAWN, Eric. **A era das revoluções (1789-1848)**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.

MARGULIES, Marcos. **Do nazismo ao sionismo**: uma análise conceitual. Rio de Janeiro: Documentário, 1976.

PALMSTIERNA-WEISS, Gunilla. Rencontre avec Gunilla Palmstierna-Weiss. In: REMUE.NET: la littérature, ça remue encore. 2004. Entrevista concedida a Léonie de Rudder. Disponível em: <<http://www.remue.net/spip.php?article1218>>. Acesso em: 10 jun. 06.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PONGE, Robert (Org.). **1968**: o ano das muitas primaveras. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

RAMOS, Luis Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: HUCITEC, 1999.

RICHARDS, Lionel. **A República de Weimar, 1919-1933**. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RUDÉ, George. **Ideologia e protesto popular**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: M. Fontes, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?**. São Paulo?: Ática, 1989.

_____. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1981.

_____. **A questão judaica**. São Paulo: Ática, 1995.

WEISS, Peter. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Abril Cultural, 1977. (Teatro vivo).

_____. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos).

_____. Personagens. In: _____. **Marat/Sade**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004b. p. 27. (Os grandes dramaturgos).