

ROMECARLOS COSTA NUNES

**A ENCENAÇÃO DE *A ENGRENAGEM* DE JEAN PAUL SARTRE:
DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS NO BRASIL DOS ANOS 1960**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2009

ROMECARLOS COSTA NUNES

**A ENCENAÇÃO DE A *ENGRENAGEM* DE JEAN PAUL SARTRE:
DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS NO BRASIL DOS ANOS 1960**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N972e Nunes, Romecarlos Costa, 1978-

A encenação de *A engrenagem* de Jean Paul Sartre: dimensões estéticas e políticas no Brasil dos anos 1960 / Romecarlos Costa Nunes. – 2009.
145 f. : il.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História social – Teses. 2. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro – Aspectos políticos – Teses. 4. Teatro e sociedade – Teses. 5. Literatura – Filosofia – Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

ROMECARLOS COSTA NUNES

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

À minha família.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é fruto das contradições e desafios da vida de um professor. Tem estas marcas e estes limites. Todavia, para que esta pesquisa pudesse acontecer algumas pessoas tiveram participação especial.

À professora Doutora Rosangela Patriota Ramos, pela paciência, benevolência e orientação ao longo desses anos, e por ter me ensinado o trabalho de pesquisador. Obrigado por tudo!

Ao amigo, professor doutor Pedro Spinola Pereira Caldas pela insistência, dedicação e determinação em fazer acontecer este trabalho... E por ter aceito o convite de participar da minha banca de defesa dissertação.

Ao professor doutor Alcides Freire Ramos, pela confiança que sempre depositou em meu trabalho e pelas valiosas contribuições no exame de qualificação e pelas discussões propiciadas em suas aulas no curso de graduação e pós-graduação em História. E sobretudo pela amizade e carinho.

À minha esposa Luciana e meus três filhos: João Pedro, Carlos Eduardo e Maria Clara, que estiveram sempre presentes como estímulo e motivação em todos os momentos de minha história. Vocês são a razão do meu viver e por isso dedico-lhes esta vitória.

A minha mãe pelo carinho, ternura e por ter ajudado a viver a vida e a escrevê-la. Serei eternamente grato. Obrigado por tudo que fez e faz por mim.

Ao meu pai pela confiança que sempre depositou em mim.

À Nossa Senhora das Graças por estar presente espiritualmente em todos os momentos de minha vida.

Aos meus irmãos: Aparecida das Graças, Alcino Filho, Zacarias, Nelci e meus cunhados: Reinaldo, André Luiz e Maria Cristina que compartilharam comigo esse sonho.

Aos meus sobrinhos: Aline, Alisson, Caroline, Alexandre, Bruna e Ana Laura. Por torcerem pelo meu sucesso

Ao Paulo Rogério, pelo enorme apoio e amizade incondicional.

Ao Julierme, pela ajuda e amizade.

Á Maria do Carmo (Madrinha Carminha) pela confiança que sempre teve em mim e por estar sempre disposta a me ouvir e ajudar nos momentos difíceis.

À saudosa amiga Maria Divina Carvalho que sempre me incentivou, apoiou e acreditou em meus projetos.

A todos os meus professores que colaboraram para o meu crescimento intelectual e pessoal.

Ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC)

À Talitta por me auxiliar na organização dos originais. Seu auxílio foi fundamental para finalizar o trabalho.

Aos meus amigos, inúmeros e dos quais muita amizade e ajuda recebi ao longo de todos esses anos.

A todos os meus mais sinceros agradecimentos...

SUMÁRIO

Resumo	01
Abstract	02
Introdução	03
Capítulo I:	
A presença de Sartre no Brasil dos anos 1960	11
A conjuntura histórica dos anos de 1950/1960	22
A visita de Sartre ao Brasil	30
A presença de Sartre na trajetória do Oficina	37
Capítulo II:	
<i>A Engrenagem</i> em cena: o Brasil de 1960 revisitado	48
<i>A Engrenagem</i> : estrutura e proposta temática	51
A encenação de <i>A Engrenagem</i> pelo grupo Oficina	62
Interpretações sobre o espetáculo teatral <i>A Engrenagem</i> : a crítica especializada	68
<i>A Engrenagem</i> e os impasses com a censura	80
Capítulo III:	
Sartre: Ficção e Filosofia	91
Sartre: um escritor multifacetado	97
Teatro de Situações: uma proposta cênica inspirada na liberdade	106
O personagem Sartreano: existencialismo ou psicologia?	117
As conseqüências filosóficas do teatro de situações: teatro e liberdade	121
Considerações Finais	134
Documentação e Referências Bibliográficas	137

RESUMO

NUNES, Romecarlos Costa. **A ENCENAÇÃO DE A *ENGRENAGEM* DE JEAN PAUL SARTRE: DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS NO BRASIL DOS ANOS 1960**. 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

A presente dissertação pretende realizar um estudo sobre o espetáculo *A Engrenagem* (1948), de Jean-Paul Sartre, encenado no Brasil em 1960, sob a direção Augusto Boal. Nesta perspectiva é oportuno mencionar que escolhi como tema da pesquisa a encenação da peça *A Engrenagem* de J.-P. Sartre realizada pelo Grupo Oficina, em 1960. A peça *A Engrenagem* conta uma história de lutas e controvérsias, na qual eclode uma revolução que derruba um ditador de um país latino americano. Jean Aguerre, antigo revolucionário, transformou-se em ditador, pois munido por pressões peculiares deixou-se esmagar pela engrenagem que ele mesmo ajudou a criar. Essa pesquisa, portanto tem como principal objetivo propor uma releitura da década de 1960, por meio das experiências estéticas e políticas do grupo Oficina, à luz da dramaturgia Sartreana (Jean Paul-Sartre). O primeiro capítulo trata da reconstrução da conjuntura histórica do momento (anos 1950 e 1960) em que se deu a encenação de *A Engrenagem* e a visita de Jean-Paul Sartre ao nosso país, investigando a recepção, repercussão e a influência, tanto das idéias como da visita em si de Sartre no meio artístico intelectual brasileiro. A intenção deste capítulo é assinalar e marcar suas relações e imbricações na conjuntura histórica da encenação de *A Engrenagem* em 1960. O segundo capítulo aborda análise da estrutura e da proposta temática do texto, bem como, a montagem da peça em meio a questões de forma, conteúdo e adaptações. Em seguida busca-se recuperar a historicidade dessa encenação através de sua recepção pela crítica teatral da época. O terceiro capítulo discute a relação fronteiriça entre filosofia e literatura (ficção de Sartre) em Jean-Paul Sartre abordando as especificidades do Teatro de Situações.

Palavras-Chave:

História; Brasil dos anos 1960; Augusto Boal; *A Engrenagem*; Jean-Paul Sartre; Filosofia; Teatro.

ABSTRACT

NUNES, Romecarlos Costa. **A ENCENAÇÃO DE A *ENGRENAGEM* DE JEAN PAUL SARTRE: DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS NO BRASIL DOS ANOS 1960**. 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

This work intends to conduct a study on the show *A Engrenagem* (1948) of Jean-Paul Sartre, staged in Brazil in 1960, under the direction of Augusto Boal. In this context it is appropriate to mention that I chose as the theme of the research scenario part of *A Engrenagem* of J.-P. Sartre held by the Grupo Oficina in 1960. the number *A Engrenagem* tells a story of struggle and controversy, which breaks a revolution that overthrew a dictator of a Latin American country. Jean Aguerra, a former revolutionary, he became a dictator, as fitted pressures peculiar to crush left the gear that he helped create. This research, therefore the main objective is to propose a rereading of the 1960s, through aesthetic experiences and policies of the Grupo Oficina, in light of the Sartrean drama (Jean-Paul Sartre). The first chapter deals with the reconstruction of the historical context of time (years 1950 and 1960) in which the event staged by *A Engrenagem* and the visit of Jean-Paul Sartre to our country, investigating the reception, impact and influence about ideas as well visit itself, of Sartre, in the middle of Brazilian's intellectual life. The intent of this chapter is to sign them and mark their relationships and overlaps in the historical context of the production of *A Engrenagem* in 1960. The second chapter deals with analysis of the structure and the proposed theme of the text, as well as the mounting part amid questions of form, content and adaptations. Then seek to recover the historicity of this scenario through its receipt by theater critics at the time. The third chapter discusses the broader relationship between philosophy and literature (fiction of Sartre) in Jean-Paul Sartre addressing the specifics of the Theater of Situations.

Keywords:

History; Brazil in the 60's; Augusto Boal; *A Engrenagem*; Jean Paul Sartre; Philosophy; Theater.

INTRODUÇÃO

O historiador escreve, e essa escrita não é nem neutra nem transparente. Ela se modela sobre as formas literárias, até mesmo sobre as figuras de retórica. [...] Que o historiador tenha perdido sua inocência, que se deixe tomar como objeto, que se tome ele mesmo como objeto, quem o lamentará? Resta que se o discurso histórico não se ligasse, por meio de tantos intermediários quanto possível, ao que se chamará, na falta de algo melhor, de real, estaríamos sempre no discurso, mas esse discurso deixaria de ser histórico.

VIDAL-NAQUET, Pierre

A presente dissertação pretende realizar um estudo sobre o espetáculo *A Engrenagem* (1948), de Jean Paul Sartre, encenado no Brasil em 1960, sob a direção Augusto Boal. Enfim pretende discutir os pressupostos teórico-metodológicos relativos à área do conhecimento histórico denominada **Linguagens, Estética e Hermenêutica**, bem como, contribuir para o debate em torno das conexões entre a História e Teatro no sentido de apontar os desafios teóricos e metodológicos dele decorrentes.

Visto que, surgem, neste século, novas concepções do conhecimento histórico, refletindo-se em novos caminhos para a pesquisa histórica, através de diversificadas abordagens, problemas, objetos e fontes de pesquisa. Como escreve Roger Chartier,¹ um historiador francês, “o trabalho histórico encontrou uma nova vitalidade e articulou de modo inventivo as reflexões teóricas ou metodológicas com a produção de novos saberes”² transformando completamente os modos de pensar, de trabalhar e de escrever dos historiadores. Fazendo surgir novos objetos, obrigaram-nos a reformular questões clássicas, como por exemplo, a da objetividade do discurso histórico, bem como, engendraram a necessidade de se correlacionar as formas de dominação, a construção das identidades sociais e as práticas culturais.

Sob essa perspectiva, Roger Chartier, nos afirma que se conhece mais, nos dias atuais, o tempo da dúvida. Uma vez que, os historiadores perderam muito de sua ingenuidade e de suas ilusões. “Agora sabem que o respeito às regras e às operações próprias à sua disciplina é uma condição necessária, mas não suficiente, para estabelecer a história como um saber específico”.³

¹ Roger Chartier – nascido em Lyon, na França, em 1945 – por sua produção acadêmica/intelectual no campo da História Cultural, se tornou uma referência mundial para o estudo da cultura escrita, mostrando um novo olhar científico para a investigação sobre a história do livro e da leitura. Na verdade, Chartier é um historiador que tem se destacado por sua produção teórica e metodológica a partir das quais vem problematizando os impasses e possibilidades de produção de uma história da cultura. Embora seja um historiador da cultura escrita, tem dedicado especial atenção ao estudo das práticas da leitura do passado (trabalhos sobre a leitura na França do Antigo Regime, por exemplo) e do presente (as reflexões que tem realizado sobre a relação entre leitura e o mundo digital). Suas buscas concentram-se no esforço de reconstituir, nas suas distâncias e proximidades, as diferentes maneiras de praticar a leitura, cujos modelos e modos variam de acordo com os tempos, os lugares e as comunidades. Percebe-se que este esforço parte de uma percepção da leitura como uma prática plural, o que lhe obriga de antemão a opor-se às classificações rígidas e simplistas que restringem a realidade da leitura a duas categorias: leitores e não-leitores ou alfabetizados e analfabetos.

² CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 11.

³ Ibid., p. 17.

Para ele este é o momento de um questionamento da função da história, do que é, hoje, a história como disciplina, e da perda de certo número de certezas, a perda, principalmente, do valor estruturante dos paradigmas até então em utilização. O pluralismo atual permite retornarmos às certezas, que acreditávamos serem definitivas, para melhor interrogarmos os seus limites. Visto que “[...] fundar a disciplina em sua dimensão de conhecimento, e de um conhecimento que é diferente daquele fornecido pelas obras de ficção, é de certa maneira seguir ao longo da falésia”.⁴

Uma vez que num tempo em que presenciamos a crise dos paradigmas de análise da realidade nas ciências sociais e as desconstruções da hegemonia de matrizes teóricas que fundamentam a produção da nossa historiografia, a escolha e explicitação do referencial teórico-metodológico que embasa uma pesquisa em História colocam o pesquisador diante de várias encruzilhadas e incertezas.

Assim, novos objetos, problemas e sentidos se ensaiam, marcados por um ecletismo teórico, uma ótica interdisciplinar e comparativista e um grande apelo em termos de fascínio temático. Portanto, o diálogo entre história e Teatro, enquanto objeto de estudo, é uma saída deste esvaziamento e desta sedução.

Nesse caso é extremamente pertinente e possível definir a história cultural como sendo uma tendência historiográfica contemporânea que propõe uma nova forma de interrogar a realidade. Para isso lança mão de novos princípios de inteligibilidade, salientando o papel das representações na criação, manutenção e recriação do mundo social.

Segundo Roger Chartier a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.

Por outro lado vale lembrar que esta pesquisa não pretende apenas construir “Histórias de...”. Mas a partir desta peça teatral recuperar a historicidade inerente a ela, buscando devolvê-la ao seu momento e, paralelamente a este, empreender um diálogo possível que permita por sua vez, compreender as suas especificidades, enquanto objeto

⁴ CHARTIER, Roger. À **Beira da Falésia**: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 17.

estudado, assim como, garantir uma maior inteligibilidade desta em relação ao processo que a originou.

Porém não se deve esquecer que esta perspectiva de trabalho carrega consigo, em linhas gerais, dois níveis de problematização. O primeiro refere-se à questão da interdisciplinaridade e ou multidisciplinar da investigação enquanto que o segundo remete-se à ampliação temática e documental, principalmente com a transformação de manifestações artísticas e culturais em objetos de pesquisa histórica.

Assim tendo por horizonte a perspectiva apresentada por Roger Chartier, procurar-se-á construir reflexões que propiciem a constituição de uma percepção crítica em relação à documentação trabalhada a fim de perceber como a construção sartreana (*A Engrenagem*) foi relida, indagada e (re)apropriada pelo processo de montagem. Dada a amplitude desse propósito, um caminho viável, é sem dúvida, partir do objeto e por meio desse refletir sobre as possibilidades suscitadas anteriormente. Diante disso, a historiadora Rosângela Patriota afirma: “pode-se dizer que representações, leituras particulares, tentativas de reinterpretações são inerentes ao trabalho do historiador”.⁵

Nesse caso, não se trata de substituir a ficção pela história, mas de possibilitar uma aproximação poética em que todos os pontos de vista, contraditórios, mas convergentes, estejam presentes. Assim, as obras artísticas (no âmbito dessa pesquisa, a peça *A Engrenagem*) podem ser consideradas como uma leitora privilegiada dos acontecimentos históricos.

Pensando por esse prisma, a peça *A Engrenagem* de Jean Paul Sartre, a qual foi encenada pelo grupo Oficina no ano de 1960, pode ser considerada um profícuo documento histórico, abrindo novas possibilidades para se compreender o ambiente artístico, cultural, estético e político da década de 1960 no Brasil Contemporâneo.

Nesta perspectiva é oportuno mencionar que escolhi como tema desta pesquisa a análise sobre a encenação da peça *A Engrenagem*⁶ de Jean Paul Sartre realizada pelo

⁵ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p.19

⁶ A peça *A Engrenagem*, o objeto de estudo em questão, é um roteiro cinematográfico que foi escrito por Jean Paul Sartre em 1948, o qual foi traduzido e adaptado para o teatro em 1960, por Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa sendo levado em cartaz na mesma ocasião, pelo Teatro Oficina. Tal peça contava a história de uma revolução que derruba um ditador. O enredo desta peça se passa num país latino-americano, no qual é preparada uma revolução contra Jean Aguerra, um antigo revolucionário transformado em ditador. O país é rico em petróleo e Aguerra, traindo seu passado, acabara permitindo

Grupo Oficina, em 1960. Essa pesquisa tem como principal objetivo propor uma releitura da década de 60, por meio das experiências estéticas e políticas do grupo oficina, à luz da dramaturgia Sartreana (Jean Paul Sartre), com o intuito de construir interpretações acerca deste momento marcante de nossa história contemporânea. Abrindo-se novos campos de investigação onde o teatro configura-se como objeto de pesquisa e reconstituição histórica. Tendo como fio condutor a interdisciplinaridade entre história, teatro e filosofia.

Logo se conclui que a importância e a atualidade desta pesquisa advém justamente pelo fato de que procura trazer à tona a repercussão e o significado histórico, político, artístico e cultural do espetáculo teatral *A Engrenagem* (1948), de Jean Paul Sartre, encenado no Brasil em 1960.

Por outro lado é oportuno mencionar que o interesse de analisar determinado momento histórico por intermédio de uma encenação teatral foi pensado com base nas discussões suscitadas pelo NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), do Instituto de História da UFU, que desenvolve um trabalho junto ao Programa de Pós-Graduação e da linha Linguagens, Estética e Hermenêutica, privilegiando o estudo de diferentes linguagens artísticas, concentrando sua produção na área teatral.⁷ Esses

que fosse explorado por uma grande potência imperialista. Diante disso, Jean Aguerre foi obrigado a ceder, fechar a imprensa e se deixar triturar pela engrenagem. No seu lugar, François, o novo revolucionário assumiu o poder. Porém ele também é apanhado pela “engrenagem”. Ao final François prepara-se para receber o embaixador da grande potência imperialista repetindo o gesto habitual de Aguerre: beber um copo de uísque antes da audiência. Nesse caso é preciso tentar perceber como a peça *A Engrenagem* é lida, resignificada e apropriada pelo grupo Oficina na década de 60, uma época marcada pela utopia revolucionária e pela luta antiimperialista. Enfim é necessário ater as questões apresentadas no seu corpo e discutir as premissas teóricas e políticas que estavam presentes na sua elaboração dramática e ideológica. Sobre esse aspecto, é válido consultar: SARTRE, Jean-Paul. **A Engrenagem**. Lisboa: Presença, 1964. 191p.

⁷ Dentre as pesquisas que foram produzidas junto ao NEHAC cabe mencionar algumas delas:

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, “Mortos Sem Sepultura” (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007. BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004. RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade Brasileira**. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004. MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre passado e o presente: “Calabar, o elogio da traição”** (1973, Chico Buarque & Ruy Guerra). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007. CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Vida (1968)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na**

trabalhos são divulgados em simpósios temáticos, congressos, nos quais se procura apresentar as pesquisas discutir perspectivas de abordagem e procedimentos teórico-metodológicos.

No que tange à historiografia brasileira, que recentemente vem realizando pesquisas sobre Sartre, faz-se necessário destacar os trabalhos de Maria Abadia Cardoso⁸ desenvolvido junto ao NEHAC e Luís Antônio Contatori Romano,⁹

A historiadora Maria Abadia Cardoso, por meio de sua obra *Tempos Sombrios, Ecos de Liberdade – A palavra de Jean Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: No palco, Mortos Sem Sepultura (Brasil, 1977)*, faz uma contundente análise sobre a peça teatral *Mortos sem Sepultura*, texto dramático de Jean Paul Sartre, escrito em 1946 e encenado no ano de 1977, no Teatro Maria Della Costa em São Paulo, sob direção de Fernando Peixoto. Explorando a relação passado e presente, uma questão perpassa toda sua obra: a relação entre o momento da produção (França dos anos de 1940) e o momento da encenação (Brasil dos anos de 1970). Na verdade essa obra nos abre um leque de possibilidades entre História e Linguagens, já que ao capturar a historicidade presente no objeto artístico e devolvê-lo ao seu momento, nos fornece subsídios teóricos metodológicos para desenvolver essa pesquisa.

Quanto à Luiz Antônio Contatori Romano, deve-se salientar aqui, apesar de sua tese, pertencer à área de Estudos da Linguagem, que este autor empreende um minucioso trabalho de investigação empírica mais parecido com o ofício do historiador, sendo um estudo de referência obrigatório a quem estiver interessado no conhecimento do cotidiano da visita de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960.

cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006. ARAÚJO, Sandra Rodart. *Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

⁸ CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, “Mortos Sem Sepultura” (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

⁹ ROMANO, Luís. Antônio Contatori. **A passagem de Sartre pelo Brasil dos anos 60**. Campinas: Mercado de Letras / Fapesp, 2002.

Paralelamente a esses estudos encontra-se, o trabalho de Rosângela Patriota,¹⁰ referência básica no que diz respeito a utilização da crítica. Tendo como objeto de pesquisa o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho, a autora constrói suas reflexões acerca desse dramaturgo tendo como acervo documental, uma série de textos publicados em jornais sobre o mesmo e seus trabalhos, visto que a produção de textos sobre o “Vianinha” foi intensa mesmo depois de sua morte em 1974. A elaboração de uma análise que se caracterizou por situar tanto o dramaturgo historicamente como as críticas produzidas em torno dos espetáculos é recorrente no texto da autora.

Outro estudo que traz contribuições valiosas para o desenvolvimento dessa pesquisa é o de Alcides Freire Ramos,¹¹ uma vez que ao analisar o filme *Os Inconfidentes*, recuperou aspectos importantes da realidade brasileira durante os anos do regime militar, mostrando as relações existentes entre a linguagem cinematográfica e a história, e como filme dialogou com seu tempo.

Dessa maneira, procurando pensar à luz da História Cultural este trabalho almeja trilhar o seguinte caminho. Caminho que poderá ser visualizado de antemão nos resumos dos capítulos que compõe a presente dissertação.

No primeiro capítulo intitulado **A presença de Jean Paul Sartre no Brasil de 1960**, é delineado um panorama da presença de Sartre no Brasil. Na verdade este capítulo trata da reconstrução da conjuntura histórica do momento (anos 50 e 60) em que se deu a encenação de *A Engrenagem* e a visita de Jean Paul Sartre ao nosso país, investigando a recepção, repercussão e a influência, tanto das idéias como da visita em si de Sartre no meio intelectual brasileiro. A intenção deste capítulo é assiná-las e marcar suas relações e imbricações na conjuntura histórica da encenação de *A Engrenagem* em 1960. Feito isso, buscou discutir como Sartre esteve presente no debate cultural brasileiro por meio do teatro Oficina de São Paulo. Para tanto, acha-se necessário localizar essa companhia teatral no meio cultural brasileiro e seus principais pressupostos.

Nesse sentido, cabe aqui esclarecer que penso historicamente em Sartre no Brasil, menos como paradigma ou protótipo a ser seguido, mas antes, como possibilidade de um

¹⁰ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – Um dramaturgo lançado no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹¹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002.

horizonte intelectual reflexivo crítico, por isso profícuo, dada a problemática da época pertencer a um passado recente que ainda nos interpela, sobretudo, tendo-se em vista que mudam-se as formas e maneiras de espoliação, mas, não propriamente, o imperialismo em si. Tema que é discutido no espetáculo em questão.

Num segundo Capítulo, **A Engrenagem em Cena: O Brasil de 1960 revisitado**, serão analisados a estrutura e a proposta temática do texto, buscando historicizar essa encenação. Além disso, pretende-se elucidar como o Teatro Oficina, na encenação de *A Engrenagem*, discutiu questões pertinentes ao debate cultural e estético vigente nos anos 60. A Encenação do espetáculo será discutida por meio do programa da peça; do depoimento do diretor, das críticas teatrais, a fim de perceber como se deu a sua atualização pelo diretor à luz dos impasses históricos do início da década de 60.

Num segundo momento, **Interpretações sobre o espetáculo teatral A Engrenagem: a crítica especializada** tem como principal objetivo recuperar os vestígios dessa montagem através de sua recepção pela crítica teatral, buscando esclarecer, por meio do texto teatral e da crítica especializada, como se deu esse diálogo entre a produção e a recepção do espetáculo e, sobretudo o intuito de evidenciar as variadas leituras, apropriações e significações deste objeto artístico. Na verdade, a proposta de capítulo será pensar o objeto artístico em questão à luz da luta política em que se inseria na década de 60 contra o imperialismo. Enfim procuro mostrar ao leitor de que maneira ela repercute na política do período, bem como, ressaltar que o processo de criação do Teatro Oficina contribuiu para a cultura brasileira e para o debate político e estético vigente na década de 1960.

No terceiro capítulo intitulado **Sartre: Ficção e Filosofia** busca apontar e analisar brevemente a relação fronteiriça entre filosofia e literatura (ficção) em Jean Paul Sartre, assim como, procurará discutir, de modo panorâmico, as especificidades do chamado teatro de situações, forma pela qual Sartre designa o tipo de dramaturgia por ele praticado. Aqui a associação entre filosofia e dramaturgia foi primordial para se compreender a escrita da peça.

CAPÍTULO I

A PRESENÇA DE SARTRE NO BRASIL DOS ANOS 1960

O ENGAJAMENTO do escritor visa comunicar o incommunicável (o ser-no-mundo vivido) explorando a parte de desinformação contida na língua comum e manter a tensão entre o todo e a parte, a totalidade e a totalização, o mundo e o ser-no-mundo como sentido de sua obra. Em seu próprio ofício ele está às voltas com a contradição da particularidade e do universal. Enquanto os outros intelectuais viram nascer sua função de uma contradição entre as exigências universalistas de sua profissão e as exigências particularistas da classe dominante, ele encontra em sua tarefa interna a obrigação de habitar no plano vivido sugerindo ao mesmo tempo a universalização como afirmação da vida no horizonte. Nesse sentido, ele não é intelectual por acidente, como eles, mas por essência. Precisamente por essa razão, a obra exige, por si mesma, que ele se coloque fora dela, sobre o plano teórico-prático em que já estão os outros intelectuais: pois ela é, por um lado, restituição – sobre o plano do não-saber – do ser num mundo que nos esmaga e, por outro, afirmação vivida da vida como valor absoluto e exigência de uma liberdade que se dirige a todas as outras.

SARTRE, Jean Paul.

A reconstrução da conjuntura histórica do momento (anos 1950 e 1960) em que se deu a encenação de *A Engrenagem* de Jean Paul Sartre ao nosso país, quando expectativas progressistas e revolucionárias eram compartilhadas tanto pela intelectualidade como pelo próprio Sartre, é o mote deste capítulo. Trata-se enfim, de buscarmos a historicidade de um período marcado por uma intensa efervescência cultural, intensa criatividade e uma diversidade de movimentos e tendências artísticas.

Paralelamente à reconstrução da conjuntura histórica, pretende-se refletir também a recepção e a influência, tanto das idéias como da visita em si de Sartre no meio artístico e intelectual do Brasil dos anos 1960 para, deste modo, pensarmos no significado histórico dessa encenação, salientando a importância de Sartre – enquanto filósofo engajado – na formação de uma experiência artístico-intelectual brasileira. Para tanto Rosângela Patriota muito nos auxilia.

Dessa maneira, estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais. Porém quando a proposta volta para a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta.¹

Esta reflexão é instigante, principalmente, aos nos remetermos ao objeto desta pesquisa, a peça teatral *A Engrenagem*. Logo, capturar a historicidade da peça em questão, ou seja, analisar o contexto que a mesma está inserida e com quem está dialogando, ou seja, a interlocução deste espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta, no mínimo exige que saibamos estabelecer as mediações entre dois momentos: o momento da produção e o da encenação. Com certeza fazer a sua reflexão é, nos lançarmos em dois momentos e espaços diferentes.

Portanto, para refletir e compreender historicamente a encenação de *A Engrenagem* na década de 1960 é preciso primeiramente retomar a recepção e a influência, tanto das idéias como da visita em si de Sartre junto à experiência intelectual brasileira, na medida em que em determinado momento de sua evolução ou trajetória, parte desta

¹ PATRIOTA, Rosângela. História, Estética e Recepção: O Brasil Contemporâneo pelas Encenações de Eles não usam Black-Tie (G. Guarnieri) e o Rei da Vela (O. de Andrade). In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002, p. 115.

intelectualidade esteve sensível aos debates propostos por Sartre. Em seguida, procurará reconstruir a conjuntura histórica do momento em que se deu a encenação, bem como, seu impacto na trajetória do Oficina.

Postas essas questões, é preciso mencionar brevemente a recepção do pensamento existencialista no Brasil. De acordo com Contatori Romano, o existencialismo é introduzido no Brasil, por Euríalo Canabrava, por volta dos anos 1940, que críticos como Wilson Martins e Alceu Amoroso Lima consideram como o primeiro comentador sério a publicar textos sobre aquele assunto. A crítica católica também é uma das primeiras a se manifestar contra o existencialismo e a desenhar alguns pontos de vistas sobre as idéias de Sartre nos meios pensantes nacionais.

Ainda versando sobre a recepção do existencialismo no Brasil, Contatori noz diz que Sartre é bastante citado, por exemplo, por Oswald de Andrade em sua obras e também por Benedito Nunes, poucos meses antes de sua visita ao Brasil, quando polemiza com intelectuais católicos que tentaram aproximar temas de *Les séquestrés d'Altona* de uma visão católica.

Seguindo essa linha de raciocínio, Geraldo Mayrink, em matéria publicada após a morte de Sartre relembra a versão existencialista que chega até nós, ainda nos anos 1940, através de “Chiquita bacana”:

Até no Brasil, onde Sartre teve várias obras traduzidas e peças encenadas, o novo movimento filosófico saltitou ainda nos anos 1940 na marchinha carnavalesca “Chiquita Bacana”, na qual Emilinha Borba mencionava o personagem ‘existencialista com toda razão, só faz o que manda o seu coração’. Nada mal para um jovem professor de Filosofia que anos antes publicava obras como *O Ser e o Nada*, ensaio de ontologia fenomenológica (1943).²

Como se pode observar, ultrapassando as fronteiras do cenário europeu, o pensamento existencialista, em particular o de Sartre exerceu influência no Brasil ainda nos anos de 1940. O que nos permite afirmar que o Existencialismo teve repercussões no Brasil antes anos antes da visita de Sartre ao nosso país.

Consoante com o pensamento do Paulo Sérgio do Carmo, a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre e de Simone de Beauvoir, passou a ser nessa época o

² MAYRINK, Geraldo. Os caminhos de Sartre. **Veja**, São Paulo, n. 607, p. 30, 23 de abr. de 1980.

porta-voz da juventude, da rebelião e da liberdade. O termo se tornou tão popular, que passou a designar coisas diferentes para diferentes setores da sociedade:

Com rigor acadêmico, muitos mergulhavam na filosofia existencialista; outros, mais superficiais, direcionavam-se para o que o movimento tinha de mais evidente: a moda. As famílias conservadoras da época viam com apreensão o perigo que o existencialismo representava para seus filhos. Para os meios de comunicação, ele representava um estilo de vida, uma forma de comportamento ou qualquer atitude excêntrica, criando, assim, certa mitologia em torno do movimento e de seus seguidores.³

Como pode se observar, o existencialismo no Brasil, sobretudo nas décadas de 50 e 60, foi um daqueles movimentos que, de certa forma, passam a integrar o vocabulário geral das pessoas, mesmo quando poucas delas sabiam exatamente do que se tratava. O filósofo Gerd Bornheim, um dos difusores do pensamento sartreano no Brasil, confirma isso em entrevista ao *Correio Braziliense* quando diz que havia certa moda sartriana no Brasil.

Na época do existencialismo, a juventude meio rebelde da época era sartreana. Mas até que ponto se conhecia Sartre, é difícil dizer. Essa influência foi mais pela literatura, pelos romances. Foi mais acidental não foi tão visceral. E depois tem o aspecto político, que não pode ser ignorado. Ele tinha posições muito radicais. E muita coragem. Veio ao Brasil em meados de 1960 para dar apoio à esquerda brasileira.⁴

Na verdade Sartre surgiu como referência política e intelectual para muitos artistas e intelectuais brasileiros, chegando a ser “moda” entre jovens universitários, que buscavam impressionar uns aos outros, portando seus livros. Percebia-se sua influência nas artes, na literatura e na música. Suas peças teatrais que tinham como tema a luta pela liberdade eram encenadas. Os universitários o aclamaram, e até gente que pouco ou nada conhecia da sua obra o citava simplesmente por ver seu nome como símbolo da luta e da liberdade.

Além dos sambas-canção e sambinhas, o existencialismo era moda então. Autores como Sartre, Camus e Gabriel Marcel eram discutidos acirradamente nos círculos mais avançados da intelectualidade e adentravam portões da universidade derrubando tabus e

³ CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: SENAC, 2001, p. 26.

⁴ MACIEL, Nahima. Simpatia por Sartre (Entrevista a Gerd Bornheim). **Correio Braziliense**, 15 de Set. de 2002. Disponível em http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020915/sup_pen_150902_25.htm. Acesso em: 29 mar. 2009.

equivocados princípios morais – o que motivava o escândalo e o deboche, conforme o grau de beatitude do interlocutor.

Nesse sentido é notório a influência da obra de Sartre, principalmente, sobre a intelectualidade brasileira, pelo menos, nos anos 1950 e 1960. Uma vez que alguns intelectuais e artistas receberam, na sua formação, uma influência teórica de Sartre. Dentre eles cabe citar: Zé Celso, Fernando Peixoto, Luis Carlos Maciel, Bento Prado Jr., alguns isebianos como Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto entre outros.

Muitos desses artistas mencionaram a importância dos textos sartreanos em suas formações. José Celso Martinez Corrêa, diretor do teatro Oficina, por exemplo, diz que muito antes já lia Sartre e conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a contracultura e o tropicalismo. E como exemplo diz:

Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente. Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartreana de “liberdade”, de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode. Você tem que se virar? Se vire!

[...] Com o Sartre eu fui descobrindo o que a minha geração descobriu principalmente com Cuba: a idéia de que não tem “jeito”, a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada. “O dever do revolucionário é fazer a revolução”: essa frase, essa noção da filosofia sartreana não batia como *slogan*, não! Ela te entregava à vida.⁵ (Destaque nosso)

As colocações de José Celso atestam que já havia um raciocínio existencialista naquela geração, antes mesmo de entrarem em contato com as idéias de Sartre. É comum se dizer que já se nasce existencialista, e que a adesão ao pensamento sartreano é nada mais que a confirmação de algo que já existe na escolha da pessoa. Trata-se de um modo de vida, um jeito de ser. E é um jeito construído a partir de uma doutrina de ação, que é o existencialismo, uma filosofia da prática cotidiana individual, para a qual não há desculpas deterministas ou fatalistas: o homem torna-se aquilo que decide (ou consegue) ser.

Já Luiz Carlos Maciel explicou que a atração pela rebeldia certamente não fora sua, mas de toda a geração, porque era sentida por cada um deles. Para ele:

⁵ STALL, Ana Helena de Camargo de. **Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958– 1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 27; 30-31.

Sartre na opinião de Maciel foi o pensador que melhor os conduziu nesse caminho áspero. Sua geração foi, então, marcada pela política. Eles achavam que tinham a missão sagrada de libertar o país da dominação, o povo da exploração, suas vidas da neurose e o planeta da catástrofe. E o meio adequado para atingir tais objetivos era a política. Pelo menos foi isso que Sartre ensinou.⁶

Como pode se verificar através dos depoimentos acima, o pensamento de Sartre foi marcante na formação intelectual brasileira influenciando tanto os jovens quanto os intelectuais. São, enfim, depoimentos que mostram o pensamento sartreano fertilizando idéias intelectuais e artísticas de jovens na década de sessenta. A contundência do pensamento existencialista sartreano os movimentava no sentido de uma reflexão sobre suas próprias condições individuais e também como cidadãos. Assim, eram – principalmente – as atitudes públicas de Sartre que estimulavam as ações políticas nos trabalhos teatrais. Tais atitudes chamavam a um engajamento, que – como sabemos – se traduz em ações de revolução e não de rebeldia.

Nessa mesma direção, Fernando Peixoto, um dos mais destacados componentes do Teatro Oficina, também comenta a influência que o pensamento de Sartre exerceu naquela época:

[...] Sartre era o fascínio da jovem intelectualidade daqueles anos. A descoberta do existencialismo constituía um princípio de libertação dos valores vigentes e ao mesmo tempo o aprofundamento em uma série de indagações que estavam em todos os jovens inquietos e insatisfeitos. A reflexão sobre a liberdade do indivíduo e as suas relações com a sociedade conduziam o discurso ideológico do Oficina a um nível mais sério.⁷

Nessa época as teses de Sartre sobre o engajamento ou o colonialismo e o terceiro-mundismo; sobre seu reexame existencialista do marxismo ou ainda a propósito da literatura e teatro populares repercutiriam, em larga medida, na intelectualidade e na classe artística brasileira sensível a tais debates.

⁶ MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 25-26.

⁷ PEIXOTO, Fernando. Especial Teatro Oficina. **Revista Dionysos**, Ministério da Educação e Cultura, SEC – Serviço Nacional de Teatro. Janeiro, n. 26, p. 34, 1982.

Isto é relevante historicamente na medida em que parte desta intelectualidade, reunida em torno do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), almejava uma nova interpretação, sobretudo sociológica e filosófica, da realidade nacional brasileira.

Cabe aqui salientar que as teses dos ensaios políticos de Sartre, que abordava as implicações do (neo) colonialismo, repercutiria principalmente no ISEB. Já a obra essencialmente filosófica recentemente no Brasil: *Questão de método* (1957), traduzida não coincidentemente por Bento Prado Jr., texto introdutório da *Crítica da razão dialética*, publicada na França em 1960, repercutiria, sobretudo, na formação de alguns participantes do Seminário uspiano, que buscavam uma nova compreensão, via marxismo, do processo histórico brasileiro.

Em sua coletânea de artigos escritos, intitulada *Colonialismo e neocolonialismo*, (Situations V), Sartre define a colonização como sistema e não como “um conjunto de acasos, nem de resultado estatístico de milhares de empresas individuais” e aponta a Argélia como “lamentavelmente o exemplo mais claro e mais legível do sistema colonial”. Esse conceito tem repercussões no Brasil, sobretudo no ISEB, em que a temática do nacionalismo e do Terceiro-Mundo foi discutida. Roland Corbisier, um dos isebianos que mais concentrou seu interesse teórico pela esfera da cultura, por exemplo, lembrará, com Sartre e Balandier,⁸ que “a colonização é um fenômeno social total”, e que o complexo colonial é “globalmente alienado”. Ou seja, que se deve compreender o sistema colonial dentro de uma “perspectiva globalizante” que incluía necessariamente os diferentes níveis da realidade: social, econômico, político e cultural como outrora, havia dito Balandier.

Dentro desta perspectiva, na tentativa de identificar a economia de complementaridade que caracteriza as relações concretas entre metrópole (centros hegemônicos) e colônia (área periférica), Corbisier nos diz que “A colônia, exportando matérias-primas e produtos naturais, exporta o não ser, e importando produtos acabados importa o ser”.⁹

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Renato Ortiz nos diz que “[...] o colonialismo impõe aos países colonizados uma dupla dominação, ela é exploração

⁸ De acordo Renato Ortiz, a originalidade de Balandier consiste exatamente em apreender o colonialismo enquanto fenômeno social total. Sobre este aspecto consultar: ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁹ CORBISIER, Roland. **Formação e problema da cultura brasileira** – FPCB. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC-ISEB (1958), 1960, p. 77.

econômica das matérias-primas e importação de produtos acabados, mas sobretudo dominação cultural”.¹⁰

Na verdade, Corbisier sintetizou as formulações isebianas acerca da situação colonial ou semicolonial na seguinte frase: “tudo é colonial na colônia” e tudo no “subdesenvolvimento é subdesenvolvido”. Sob seu ponto de vista o colonizador é “sujeito” e o único detentor de “direitos e privilégios”. O colonizado, por sua vez, é “objeto” e só tem “obrigação e deveres” e os únicos direitos que poderá possuir são apenas aqueles que o Senhor lhe conceder. Evidenciando com isso o caráter alienado, dependente e transplantado das produções espirituais da nação subdesenvolvida que vive sob os grilhões do Imperialismo.

Além disso, demonstrando a influência da filosofia existencialista sobre seu pensamento, acrescenta que numa situação colonial¹¹ – pelo fato da colônia não ter ser e projeto próprio uma vez que “o seu ser é o ser do outro” – vive-se a existência inautêntica, alienada, através da aceitação do projeto alheio.

Portanto, cabe levantar a seguinte questão: De que maneira o pensamento sartreano conseguiu influenciar os membros¹² do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e, por sua vez, os membros do Oficina, ao ponto de os motivou a levar para o palco textos de autoria sartreana.

Para responder a esta indagação recorri a Caio Navarro de Toledo, em particular, a sua obra “ISEB: Fábrica de Ideologias”,¹³ a qual nos oferece subsídios para refletirmos sobre essa questão. Ao mesmo tempo, nos fornece pistas para compreender como as idéias isebianas influenciaram as atividades teatrais no país, em particular as do Grupo Oficina.

Toledo refletindo sobre a trajetória desta instituição nos afirma que no Brasil contemporâneo,

¹⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 58.

¹¹ Consoante com o pensamento de Renato Ortiz, o conceito de situação colonial foi praticamente elaborado por Balandier e não por Sartre como muitos atestam.

¹² Os principais intelectuais do ISEB foram os filósofos Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier e Michel Debrun, o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, os economistas Ignácio Rangel, Rômulo de Almeida e Ewaldo Correia Lima, o historiador Nelson Werneck Sodré, e os cientistas políticos Hélio Jaguaribe e Cândido Mendes de Almeida. Adotavam todos o método histórico de conhecimento, partilhavam uma perspectiva de esquerda moderada, e eram, sem exceção, nacionalistas, fundamentalmente preocupados com a industrialização e a Revolução Nacional Brasileira. Por isso, foram os principais formuladores da ‘interpretação nacional burguesa’ do Brasil.

¹³ TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

[...]. O ISEB congregava uma seleta intelectualidade, organizada em torno da criação de um projeto desenvolvimentista, cuja função básica nos anos JK foi fornecer o necessário respaldo intelectual e ideológico para a presidência da República. Organizado como uma “universidade”, através das aulas, conferências e seminários, influenciou decisivamente na formação da intelectualidade jovem dos últimos anos 50 e primeiros da década de 60.¹⁴

O ISEB foi a instituição cultural que melhor simbolizou ou concretizou a noção (e a prática) do engajamento do intelectual na vida política e social de um país. Engajamento este, que era defendido abertamente por Sartre em seus escritos e manifestações públicas.

Sendo portador de um pensamento eclético e diversificado, o ISEB teve um papel importante nas discussões econômico-culturais do período, a ponto de influir decisivamente na formação da intelectualidade jovem dos últimos anos 1950 e primeiros da década de 1960.

Com isso pode-se afirmar que o ineditismo da experiência isebiana residia no fato de intelectuais de distintas orientações teóricas e ideológicas, se reunirem não apenas para debater e refletir sobre os dilemas e os problemas cruciais da realidade brasileira. Mas também por servir de instrumento para uma ação eficaz no processo político do país.

No que se refere à influência, propriamente dita, que o pensamento existencialista exerceu sobre os membros do ISEB, Caio Navarro nos diz que nomes como os de Sartre, Heidegger, Jaspers, G. Marcel, despontavam como os mais em evidência e que a orientação existencialista no interior das produções isebianas “[...] advinha da vinculação que parte da intelectualidade brasileira mantém com o pensamento europeu pós-guerra, marcado decisivamente pelas filosofias da existência”.¹⁵

Porém faz questão de nos advertir que não era a análise do contexto histórico-social do subdesenvolvimento brasileiro que levava os isebianos em direção das filosofias existenciais. Ao contrário,

O existencialismo, como “filosofia dominante” no interior da prática cultural de certas camadas intelectuais brasileiras na década de 50, será invocado pelos autores reunidos em torno do ISEB, a fim de se pensar a superação, inicialmente, da “crise”, do “atraso”, dos “problemas sociais”

¹⁴ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta, 1982, p. 45. O ISEB não era portador de um pensamento único, dentro dele coexistiam de neo-positivistas até marxistas.

¹⁵ Ibid., p. 110.

e, depois, da situação de subdesenvolvimento como fato social (total).¹⁶
(Destaque nosso)

Esta questão exposta por Caio Navarro tem uma validade incomensurável, principalmente por revelar que a filiação às categorias do pensamento existencial se deu com o intuito de criar e/ou elaborar por parte dos isebianos, uma nova interpretação da realidade social brasileira, a fim de que a nação brasileira pudesse “tomar consciência” do subdesenvolvimento que assolava nosso país, bem como, pudesse lutar pela superação desse estágio. Enfim, procuravam com essa iniciativa, “fabricar” um ideário nacionalista para se diagnosticar e agir sobre os problemas nacionais¹⁷ e, por conseguinte uma ação política que visa transformá-la como propunha Sartre em sua militância político-apartidária.

Por outro lado, Renato Ortiz, ao considerar o ISEB como matriz de um pensamento que baliza a discussão da questão cultural no Brasil, nos afirma que a influência isebiana na esfera cultural foi tão profunda que passou a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira, influenciando diretamente duas áreas que são palco permanente de debate sobre a cultura brasileira: o teatro e o cinema. Como se poderá observar a seguir, as influências teóricas isebianas serão mais explícitas entre os membros do Grupo Oficina.¹⁸

¹⁶ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta, 1982, p. 111.

¹⁷ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 47.

¹⁸ Sobre esta temática consultar: SILVA, Armando Sérgio. **Oficina**: do Teatro ao Te-Ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958 –1972)**: Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ESPECIAL: Teatro Oficina. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SEC-SNT, n. 26, Janeiro de 1982.

STALL, Ana Helena de Camargo de. **Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958– 1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos anos 60**. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LEMOS, Vitor Manuel Carneiro. **Gracias Señor**: Análise de uma proposta para atuação. 2000. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. **Teatro Oficina**: da encenação realista à épica. 1980. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

MOSTAÇO, 1982, op. cit.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: Onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Assim, o teatro Oficina estaria inserido na ideologia do ISEB. Uma vez que estando inserido numa estética realista, sempre buscando uma inovação estética e preocupando-se o tempo todo, com a forma teatral, isto é, com a linguagem cênica e estando cada vez mais próximo da perspectiva revolucionária tinha em suas discussões as noções de luta antiimperialista, anti-subdesenvolvimento (*A Engrenagem* retrata essas questões), em favor do progresso, estando inserido no universo ideológico dominante do período em questão.

Concluí-se, portanto, que Sartre não era apenas uma referência teórica (filosófica) que teve seu lugar bem marcado na formação e no itinerário daqueles jovens intelectuais, como também, e, sobretudo, os debates e as propostas de Sartre serviriam como catalisadores das inquietações políticas que vinha à tona no meio intelectual e artístico-cultural.

Portanto, o que efetivamente estava ocorrendo no Brasil dos anos de 1960 que faz com o que o Grupo Oficina se volte para uma peça escrita na década de 1940? Ou seja, qual era a conjuntura histórica brasileira que teria que dialogar por meio do espetáculo *A Engrenagem*.

É obvio que ao optar pelo texto dramático *A Engrenagem*, que em seu enredo traz à tona questões referentes de um passado referente a um país fictício no pós-guerra, o encenador parte do seu presente, ou seja, de uma inquietude que faz com que ele reporte-se a um determinado passado. Portanto para fazer uma análise sobre as opções cênicas do Grupo Oficina, principalmente de Augusto Boal (diretor do espetáculo) e de Zé Celso (assistente de direção) em 1960, devemos partir do seu presente. E, fundamentalmente, esse presente dos anos de 1960 era marcado pelos processos de descolonização asiática e africana, pelas eleições presidenciais, pela visita de Jean Paul Sartre ao Brasil, pelas lutas anti-imperialistas, entre outros acontecimentos.

No Brasil em meados dos anos de 1960, no campo estritamente político pairava no ar crença de que o País vivenciava um processo rumo à tão sonhada revolução democrático-burguesa defendidas ardentemente pelos segmentos progressistas da sociedade, bem como, as teses do engajamento político, defendidas arduamente pelo filósofo francês Jean Paul Sartre. Por acaso não há uma necessidade de refletir sobre essa situação?

CONJUNTURA HISTÓRICA DOS ANOS DE 1950/1960

O programa da peça *A Engrenagem* menciona a conjuntura brasileira do período com que o referido grupo Oficina pretendia dialogar e interagir ao montar este espetáculo. Daí ser o nosso ponto de partida para reconstruir esse momento histórico.

Estamos em período eleitoral, nesses quinze dias o Brasil está sendo colocado como problema para todos os brasileiros. Cuba e o Congo dão exemplos que negam a eternidade de um mundo com países opressores e países proletarizados; Sartre visita nosso país e põe, como filósofo dos países proletários, em carne viva a realidade do problema do imperialismo e de suas engrenagens. Eleições, Cuba, Congo, Sartre, são dados de uma situação que nesses quinze dias vão posar acima de todos os outros. A política vai ser o vértice de toda vida brasileira, vai ser a metafísica da nossa existência enquanto povo. Pois bem, essa situação está a pedir de todos nós uma resposta. Somos em Oficina todos jovens, todos sabemos o que está se passando. Sabemos, outrossim, que se estivéssemos representando nesses quinze dias, obras primas do teatro intimista ou fazendo pura estática, estaríamos fazendo o jogo dos que se interessam a que o povo ignore os dados da situação e os enfrente racionalmente.¹⁹

Essa passagem do programa é, sob este aspecto, muito significativa, pois além de trazer à tona o momento histórico que a peça foi encenada, destacando os principais acontecimentos do período como as eleições presidenciais brasileiras, a revoluções em Cuba e no Congo e a visita do filósofo francês ao Brasil, termina por revelar a intenção do grupo em intervir diretamente no processo histórico brasileiro dando uma resposta enérgica aos problemas de sua época.

As propostas trazidas por Sartre e os debates propugnados pelo seu público, por outro lado foram significativos já que podiam traduzir, singularmente, a efervescência sócio-política e cultural daquela época seja a nível global (Guerra Fria, processos de descolonização, Revolução Cubana) ou local (nacional-desenvolvimentismo juscelinista, em que tudo parecia convergir “[...] para um resultado promissor, na superação do subdesenvolvimento”²⁰, teatro engajado, engajamento dos intelectuais etc.). Logo o intuito

¹⁹ História de um espetáculo levantado em 15 Dias. **Programa da peça *A Engrenagem***, 1960, [s/p]

²⁰ NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 124.

neste capítulo é assinalá-las e marcar suas imbricações na conjuntura histórica da encenação de *A Engrenagem* pelo Grupo Oficina.

Partindo do pressuposto de que o ofício do historiador é “lembrar o que os outros esquecem” relembremos que a passagem dos anos 1950 para os 1960 seria de extrema importância ao desenvolvimento que se processaria posteriormente no mundo contemporâneo. Nessa época as nações que viviam sob grilhões imperialistas, se libertavam e as expectativas seja as progressista ou as de revolução social, penetrariam o imaginário social brasileiro, alimentando a esperança de que em breve nos tornaríamos uma nação desenvolvida, moderna que deixasse para trás todo o “atraso” cultural, social e econômico herdados de nosso passado colonial.

No Brasil, como se pode verificar, na metade dos anos 1950, principalmente durante “era Juscelino Kubistchek” (1956-1960), a qual foi marcada pelo nacional-desenvolvimentismo, o tema desenvolvimento econômico ganhou peso e tornou-se o elemento central no pensamento social brasileiro. É válido lembrar que nessa época vivenciava a passagem de uma sociedade de base agrária para uma sociedade urbano-industrial. Além disso, que neste período os governos populistas trouxeram um discurso de industrialização e modernização do país. Como prova disto basta atentarmos para o slogan do Plano de Metas criado em 1956 pelo então presidente Juscelino Kubitschek: “50 anos em 5”, no qual o Brasil cresceria o equivalente a 50 anos em apenas 5 de seu governo. Por outro lado essa onda de otimismo era reforçado ainda, culturalmente, pelo incremento da indústria de TV, do rádio, do disco e do livro e pela fundação da nova capital federal em Brasília, símbolo máximo daqueles “50 anos em 5”.²¹

Estávamos diante de um Brasil bastante agitado e contaminado com a probabilidade de direcionar seu futuro a partir de reformas estruturais no presente. Nesse período se processava politização da sociedade, onde uma ampla parcela de artistas, de intelectuais, entre outros, compartilhando de expectativas revolucionárias, almejavam uma revolução equivalente à Cubana, que rompesse definitivamente com os grilhões do imperialismo cultural, a miséria, bem como, o “atraso” e sobretudo que superasse o subdesenvolvimento. Essa politização ilustra a atmosfera de engajamento e de

²¹ NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 572.

radicalização na sociedade brasileira que havia sido estimulado pelas contradições do próprio processo de industrialização, assim como, expressava a crença de grande parcela da sociedade brasileira de que o país em breve viveria uma a tão sonhada revolução democrática burguesa.

Assim é que: neste contexto que começa a ganhar vulto na América Latina teorias que analisavam a situação de subdesenvolvimento como resultado da ação de exploração e de dominação das nações desenvolvidas sobre as nações periféricas, ou seja, do imperialismo²². Deve-se esclarecer que estas teorias ao situar fora dos países as causas de todos os problemas, permitiram, entre outras coisas, que vários segmentos dessas sociedades se encontrassem numa estratégia comum, a da luta antiimperialista.

Naquele momento histórico, portanto, havia, basicamente, duas perspectivas para o futuro da nação brasileira. Tanto que alguns intelectuais sublinhavam que a revolução democrática burguesa ocorreria essencialmente em duas etapas. A primeira delas deveria ser “burguesa” e/ou de “libertação nacional”. Conforme esta perspectiva, o caráter atribuído à revolução brasileira não seria imediatamente socialista, já que poderia agregar no seu interior setores pertencentes ao grupo tanto dos pequenos burgueses quanto dos pequenos empresários nacionais, os quais, por sua vez, teriam que cumprir com as tarefas da “etapa democrática” da revolução, porém nunca sob a direção da burguesia nacional. Na verdade essa etapa democrática seria a luta contra o imperialismo e a mesma política de aliança com a chamada burguesia nacional através de uma frente nacionalista que, agora, deveria lutar também pelas liberdades democráticas. A outra etapa deveria colocar em prática o caráter socialista da revolução, isto é, defendia-se a idéia de que a etapa burguesa já estava superada, cabendo ir imediatamente à revolução socialista.

Cabe destacar, portanto, que no período liberal-democrático (1945-1964),

[...] a escola, a universidade, os sindicatos, os partidos políticos, os movimentos culturais, todos eram palco do debate de idéias e da

²² Na economia política de inspiração leninista, o termo indica o processo de acumulação de capital que ocorre em escala mundial, na fase do capitalismo monopolista. Depois da Segunda Guerra Mundial, difundia-se uma outra concepção, baseada em dois pontos básicos da teoria de Kautsky: o entendimento do imperialismo como a relação entre países capitalistas desenvolvidos e subdesenvolvidos e a afirmação de que, nos países capitalistas em sua fase imperialista, os conflitos entre as classes dominantes tenderiam a desaparecer. Esses dois pressupostos influenciariam muitas análises do pós-guerra, como por exemplo, a teoria da Dependência. Também a partir da Segunda Guerra, o termo imperialismo passou a ser usado para indicar a relação de exploração dos países ricos sobre os países pobres. Nessa acepção, o termo foi usado sobretudo pelas esquerdas nos anos 50 e 60.

controvérsia política, todos iam ajudando a construir um público que adquiriria, pouco a pouco, capacidade de julgamento independente.²³

Por isso, pode-se afirmar que o debate político e estético desse período, fora marcado profundamente pelo ideário de revolução política, assim como, econômica e cultural. Uma vez que a revolução era pensada na maior parte dos meios artísticos e intelectuais de esquerda como revolução burguesa, pela via eleitoral, de libertação nacional, antiimperialista, para supostamente vir a ser socialista numa etapa seguinte.

Sua presença no Brasil durante o ano de 1960, contribuiu para o despertar de várias expectativas que muitos depositavam numa revolução social. Por outro lado, Sartre durante sua visita ao nosso país pretendia também convencer constantemente seu público – intelectual, estudantes, trabalhadores – de que o futuro brasileiro, até mesmo o futuro da Revolução Cubana e finalmente o da América Latina, estava em suas mãos.

Uma vez que Sartre acreditava que uma revolução pudesse acontecer no Brasil, sobretudo se levássemos em conta Cuba e avanço da crise no subsistema periférico - Argélia, Cuba, Vietnã que faziam frente à ordem capitalista vigente.

Por outro lado, não se deve esquecer que Sartre influenciou inúmeros artistas brasileiros bem como, inflamou a intelectualidade sensível à sua visita.

É assim que Sartre, o intelectual engajado, “colocava os seus conhecimentos e preparo cultural a serviço da luta dos despossuídos”, deste modo, redirecionando a “cultura burguesa contra seu fundamento de privilégio”, traíndo sua classe de origem. Consoante com o pensamento de Schwarz, esta idéia se compatibilizava, com o Brasil desenvolvimentista:

[...] onde as aspirações de progresso encontravam a barreira das formas arcaicas de propriedade e poder. Deste modo, continua: “era natural que setores ilustrados da classe média notassem o parentesco entre a própria impotência e a precariedade da vida popular, quase desprovida de direitos civis, sem falar de mínimos materiais. Na falta de perspectivas de uns e de outros, os intelectuais passavam a denunciar tanto a perversidade de classe dessas privações, bem como o seu anacronismo.”²⁴

²³ NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Mortiz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 639.

²⁴ SCHUWARTZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: _____. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p.172.

Para considerarmos tais questões, é preciso remontar, ainda que em linhas gerais, ao contexto histórico do pós-guerra (momento em que Sartre escreve *A Engrenagem*), particularmente o francês, assinalando o novo direcionamento, isto é, o engajamento, assumido por Jean Paul Sartre e sua inserção na sociedade de seu tempo, principalmente no que diz respeito à emergência da “questão terceiro-mundista”.

Ao mesmo tempo em que Sartre se situava em relação aos homens concretos do Terceiro-mundo, engajava-se e, assim, pensava engajar toda a humanidade numa mesma problemática: a luta pela liberdade, incompatível, num mundo bipolarizado.

Antes disso, acha-se necessário salientar que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), marcará profundamente Sartre e a partir de então, assistiremos uma acentuação da sua preocupação com a política e com a condição sócio-histórica do homem, assim como, às suas tentativas de atuação política efetiva, engajando-se, sobretudo nas questões referentes ao terceiro-mundo e promovendo uma crítica ferrenha e contundente à burguesia e à sua prática capitalista mais opressora: a espoliação imperialista.

Sob este aspecto o período em questão, pode ser considerado como um divisor de águas sob vários ângulos. Visto que, a 2ª Guerra, além de marcar o início de uma nova política mundial decorrente do término da guerra e as conseqüências daí advindas, assinala também a nova postura intelectual e política (o engajamento com as questões relativas ao terceiro mundo) que Jean Paul Sartre assumiria naquele contexto. Como se vê Sartre desenvolveu e amadureceu suas idéias em contato direto com a sociedade de seu tempo.

Por outro lado, não podemos esquecer que depois da Segunda Guerra Mundial, houve um acelerado processo de descolonização africana. As antigas colônias da França, Bélgica, Portugal e Inglaterra se rebelaram contra seus antigos “senhores” e conseguiram, a custo de muitas batalhas e sangue, obter a independência. Logo percebe-se que a Grande Depressão (1929-1933) “[...] iria ser um marco milenar na história do antiimperialismo e dos movimentos de libertação do Terceiro-mundo”.²⁵

Neste contexto, as lutas de libertação nacional se disseminaram em todo o Terceiro Mundo. Tiveram destaque aquelas na África, em seu processo de descolonização das potências européias, como na Argélia, Congo belga, Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Na América Central, guerrilhas em El Salvador, Honduras, Guatemala e

²⁵ HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 202.

Nicarágua foram extremamente ativas, e, num dos casos, triunfante. E na Ásia, o Vietnã, Laos e Camboja se viram em guerra contra a intervenção norte-americana e na luta pela soberania e pelo socialismo. Especialmente no meio asiático, os chineses tiveram participação ideológica e material nos processos em curso. A luta contra o invasor estrangeiro funcionaria, assim, como catalisador para mudanças maiores, que se processariam durante o período de libertação.

A questão colonial, como pode se observar, era um dos grandes temas políticos que dominavam as esquerdas mundiais juntamente com as guerras nacionais antiimperialistas. A revolução em Cuba e a libertação da Argélia eram alguns dos mais importantes paradigmas da esquerda mundial, nesse momento. “O prestígio do terceiro mundismo esteve ligado ao entusiasmo pelas lutas de emancipação nacional e a reservas em relação à União Soviética”.²⁶ Assim, um problema da esfera política era transposto para a esfera cultural e servia como pressuposto básico para a atuação dos artistas brasileiros, principalmente os membros do Oficina.

Esses acontecimentos, mais do que as revoluções comportamentais da década são os que mais claramente sinalizam o nascimento convulsivo do que viria a ser conhecido mais tarde sob o logo “os anos 1960”.

A partir dessas premissas é importante salientar que Sartre se dedicou a defesa da liberdade humana, não em sentido contemplativo, mas, no contexto do imperialismo neocolonialista, agindo, conforme seus princípios Sartre publica, ainda, importantes ensaios políticos versando sobre a problemática terceiro-mundista.

Desta forma, a confiança de que o mundo seria emancipado, pela libertação dos países periféricos do domínio das metrópoles européias, tomaria conta das preocupações de Sartre. A partir disso, como escritor engajado, toma consciência de que naquele momento histórico era preciso colocar seu ofício, isto é, usar “a pena” para refletir e denunciar os problemas vivenciados tanto pelos argelinos, quanto pelos cubanos e mais tarde pelos vietnamitas diante imperialismo francês e norte-americano. Era a “euforia terceiro-mundista”, que tomaria conta das preocupações de Sartre, principalmente após a guerra da Argélia, sendo reforçada pela radicalização da Revolução Cubana.

²⁶ SCHUWARTZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: _____. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 127.

A questão terceiro-mundista, como se pode notar, está diretamente relacionada ao período de contestação e insurreição contra o imperialismo²⁷ neocolonialista e surgirá no interior da intelectualidade européia de esquerda numa época em que esta precisava intervir efetivamente no processo sócio-histórico a fim de implementar mudanças radicais no cenário político e cultural da época em questão.

Nesse sentido é preciso sublinhar que com o surgimento do Terceiro Mundo no novo panorama geopolítico mundial, novas questões serão rediscutidas. Num primeiro momento, colocar-se-á em questão o imperialismo (neo)colonialista norte-americano e principalmente o francês, por causa da Guerra da Argélia que eclodiu entre os anos de 1954-1962. A partir daí uma investida em prol do nacionalismo passaria a tomar conta das nações periféricas incentivando-as cada vez mais a lutar pela liberdade e/ou independência econômica e cultural e a romper com os grilhões do imperialismo neocolonialista. Por outro lado, com a deflagração da Revolução Cubana (1959-1961) haveria a atualização de conceito de Revolução, gerando a necessidade de compreendê-la sobre novos parâmetros. Não se deve esquecer que, para Sartre, o sucesso revolucionário cubano indicava a concretização da sua almejada terceira via, ao capitalismo e ao socialismo soviético.

Por outro lado, não se deve esquecer que naquele contexto, uma parcela relevante dos intelectuais franceses de esquerda, sobretudo em função dos últimos acontecimentos, alimentava a esperança de que uma revolução social pudesse acontecer encaminhando para o que ambos encaravam como um futuro de transformação social.²⁸

A concretização dessa tão sonhada revolução, para esses segmentos sociais, pareceu algo fácil de ser viabilizado principalmente com o início da Revolução Cubana, uma vez que “[...] nenhuma revolução poderia ter sido mais bem projetada para atrair a esquerda no hemisfério ocidental e dos países desenvolvidos, no fim de uma década de conservadorismo global”.²⁹

Todavia não demoraria muito tempo para Sartre constatar que diante das principais lideranças políticas, como Churchill, Roosevelt ou Stálin a revolução na Europa

²⁷ A origem do termo “imperialismo”, em uma definição moderna, passou a fazer parte do vocabulário político e jornalístico nos anos 1890, no decorrer das discussões sobre a conquista colonial. Sob esse aspecto é válido consultar: HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 92.

²⁸ HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 174.

²⁹ SARTRE, Jean-Paul. **Questão de Método**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1996, p. 23.

não seria viabilizada, o que o levou a crer que ela pudesse acontecer posteriormente, no Terceiro-mundo.

A aparição do Terceiro-mundo para Sartre significaria, portanto, a consolidação da terceira via, tanto no que se refere ao socialismo soviético quanto ao que diz respeito ao capitalismo norte-americano (na França Sartre era contrário à orientação política, também soviética, do PCF e ao gaullismo que aproximava-se à linha americana). Esse fato nos permite concluir que a militância e a práxis política de Sartre em defesa da causa emancipatória terceiro-mundista, seja no caso argelino ou no caso cubano, advém sua concepção política de engajamento, elaborada no cenário sócio-histórico francês do pós 2ª Guerra e colocada em prática em suas incursões terceiro-mundistas.

É pertinente afirmar ainda que nessa época, ao denunciar o colonialismo tecendo-lhe severas críticas, denunciando as situações opressoras que reprimem a liberdade humana, Sartre possibilitou que suas proposições políticas fossem assimiladas por grande parte da esquerda brasileira, principalmente pelos integrantes da Companhia de Teatro do Oficina de São Paulo, exercendo uma profunda influência e repercussão na sua práxis política. Assim, Sartre define o papel dos intelectuais perante o problema de libertação nacional, ao afirmar, “[...] que os escritores da América Latina podem e devem se engajar na luta pela liberdade de seus povos, sem comprometer com isso, a qualidade de suas obras”.³⁰

Sob este aspecto, a vinda de Sartre ao Brasil no ano de 1960 é historicamente importante. A defesa da Revolução Cuba por Sartre, bem como, a convocação do apoio dos brasileiros a toda hora, oferece e aponta o significado político de sua visita ao Brasil em meados dos anos 60.

³⁰ JUVENTUDE SUBSTITUI na França forças decadentes, **Última Hora**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1960.

A VISITA DE SARTRE AO BRASIL

Sartre chega ao Brasil em meados dos anos 1960, precisamente no dia de 12 de agosto e permanece até 21 de outubro de 1960. Como se vê a maior de sua estadia, durante as viagens que realizou na América Latina, se deu no Brasil. Com isso, poderemos afirmar que, o nosso país exerceria um papel relevante dentro das suas incursões terceiro-mundistas.

Convidado por Jorge Amado, o casal desembarcou no Recife a 12 de agosto, iniciando um périplo marcado por momentos irônicos e marcante. Pensador radical e disposto a afirmar sua presença por meio de gestos simbólicos, Sartre defendeu a difusão da Revolução Cubana. Além do estímulo às discussões políticas e sociais, a vinda de Simone e Sartre favoreceu a troca de idéias sobre a produção teatral. Romano observa que o casal provocou a publicação de um número considerável de artigos em que críticos como Benedito Nunes, Sábato Magaldi, Alceu Amoroso Lima e Lívio Xavier, entre outros, estabeleceu um produtivo debate entre si e com críticos estrangeiros (cujos artigos foram traduzidos) sobre a relação entre o pensamento filosófico e a obra teatral de Sartre.

Lembremos que sua visita deu-se numa atmosfera e ambiente de bastante de efervescência política e cultural, ou seja, a cultura brasileira neste período respirava a política. Tanto no que diz respeito ao avanço da crise no subsistema periférico - Argélia, Cuba, Vietnã, ou seja, aos movimentos de descolonização afro-asiática e cubana, assim como, da política nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1960), das Ligas Camponesas no Nordeste, anos JK no Brasil (1955-60), e do reformismo desenvolvimentista (1960-1963), dos movimentos do Cinema Novo e da Bossa Nova e da criação dos IIES (Institutos Isolados do Estado de São Paulo).

Consoante com a pesquisa realizada por Contatori Romano sobre a passagem de Sartre e Simone de Bevoir, soubemos que Sartre visitou o Nordeste, a Bahia, o Recife. Passou por Petrópolis, Terezópolis e Nova Friburgo. Além disso, foi também, sempre ao lado de Beauvoir, à Minas Gerais, a Fortaleza, Belém e também Manaus. Nesse caso é relevante salientar Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir passaram mais de dois meses no Brasil e, quando saíram do País em direção a Cuba, no dia 21 de outubro de 1960, deixaram vestígios de uma permanência ao mesmo tempo histórica e controvertida.

Por outro lado podemos supor que a visita de Sartre também colaborou para com as expectativas gerais de alguns artistas e intelectuais brasileiros que procuravam compreender a realidade do país sob novas categorias de análise e que desejavam ardentemente que a revolução pudesse acontecer no Brasil.

Como já fora dito outrora, o nacional-desenvolvimentista propiciou expectativas revolucionárias e progressistas que eram compartilhadas tanto por Sartre como por alguns artistas e intelectuais brasileiros. Não nos esqueçamos que sua visita ao nosso país ocorreu numa época, em que muito se assegurava que o Brasil nunca havia progredido tanto, e que portanto, parecia constituir-se numa “nação moderna”.

Sartre tinha consciência plena de seu papel enquanto intelectual engajado nesse processo revolucionário, daí seu constante envolvimento na problemática de tempo e nas questões relativas ao Terceiro-Mundo a fim de promover mudanças radicais. Daí a importância e o significado histórico da encenação de *A Engrenagem* e tudo que ela poderia representar, arregimentar, incitando e reforçando expectativas e também apontando perspectivas, que acenava para dias melhores. Daí afirmarmos que sua visita teve significado político e que sua presença no Brasil seria extremamente para o Grupo Oficina intervir no processo sócio-histórico.

Durante sua permanência em nosso país, Sartre, o filósofo engajado não apenas apoiou a Revolução Cubana, como fez questão de procurar divulgá-la e reunir esforços para defendê-la a qualquer custo. Por outro lado, recebido como celebridade por pessoas que pouco conheciam seu pensamento, o casal chegou a provocar polêmica quando Sartre propôs uma literatura popular e engajada, que tivesse como objetivo despertar para idéias como o reconhecimento pelo povo de sua condição social e o impulsionasse para a ação revolucionária. Sendo extremamente a favor das Ligas Camponesas, discutia com certo público brasileiro (que também defendia) a necessidade de uma reforma agrária, cujo horizonte seria a revolução social.³¹

Como vimos o papel que Sartre desempenharia no Brasil, sem dúvida, seria esclarecer que o futuro da nação brasileira estava nas mãos dos próprios brasileiros. Tanto que, não podemos esquecer que sua postura em prol de Cuba e da Argélia, bem como, sua solidariedade aos movimentos sociais do campo, movimentou um público diversificado

³¹ Aliás, a questão agrária no Brasil ainda hoje está muito mal resolvida e o Brasil é um dos países da América Latina que não passou por reforma agrária efetiva.

que reconheceu, em sua trajetória intelectual, a influência deste filósofo engajado, seja antes ou durante a sua visita ao Brasil. Diante disso, percebe-se a importância e significado histórico e político da visita, do expoente máximo do existencialismo, Jean-Paul Sartre ao Brasil em meados de 1960. Além disso, é isso que nos motiva a refletir sobre a encenação de *A Engrenagem* no próximo capítulo.

No entanto para considerarmos a crença de uma revolução social no Brasil em 1960 é necessário não perder de vista o contexto histórico mundial em que as neocolônias se rebelam radicalmente contra a espoliação imperialista. Teceremos a partir de agora, algumas considerações acerca da Revolução Cubana (1959-1961), sobretudo por esta se constituir em um movimento de descolonização norte-americana, que teve grande repercussão na América Latina.

Primeiramente é oportuno salientar que para o dramaturgo e filósofo francês, Cuba já teria encontrado sua “solução” e a da América Latina muito possivelmente seria trilhar o modelo revolucionário cubano, assim como a “solução” para a guerra argelina era a sua independência. Neste sentido é que devemos entender a declaração feita por Sartre aqui no Brasil quando afirmou, “não tenho certeza, mas acho que a solução de Cuba deve ser boa para todos os países da América Latina” inclusive, salienta Sartre, porque a reforma agrária erradicou três chagas de Cuba: miséria, doenças e ignorância.³² É evidente que, desta maneira, Sartre não estaria levando em conta as especificidades e evolução histórica dos países latino-americanos.

Diante disso, Sartre chegaria a afirmar que a alternativa radical de Cuba era modelo a ser seguido pelos países terceiro-mundistas, em especial pelo Brasil. Sob seu ponto de vista, isso se não se explica pelo fato desta se constituir numa terceira força, mas, sobretudo, por se estabelecer numa terceira via, original, que por sua vez estava livre da linha soviética e do jugo imperialista norte-americano. Não se deve esquecer que esse interesse desmedido pela terceira via permeou o pensamento de Sartre e sua ação política, como vimos, desde o pós-guerra. Visto que até então, a busca de uma alternativa àquelas duas potências, que se enfrentavam durante a guerra fria, tornou-se realidade com o êxito da revolução cubana.

³² **Ultima Hora**, Rio de Janeiro, 30 ago. de 1960; e também **O Estado de São Paulo**, 25 ago. 1960.

É evidente que a Revolução Cubana oferecia mais ameaça aos interesses imperialistas norte-americanos na América Latina do que as revoluções antiimperialistas que estavam eclodindo no continente africano. E na esteira da Revolução Cubana, seria necessário a Sartre vir ao Brasil, pois, por aqui, reforçaria o ideário da revolução cubana que apoiava abertamente.

No que diz respeito ao impacto e no apoio dado por Sartre à Revolução Cubana cabe aqui salientar que durante a visita que realizou ao nosso país nos anos 1960, Sartre reforçaria o ideal da revolução que apoiava, conforme corrobora a passagem escrita por sua companheira, e melhor compreenderia o Terceiro mundo:

Nossa visita a Havana deu-nos novas razões para visitar o Brasil. O futuro da ilha jogava – se, em grande porte, na América Latina onde se disseminavam correntes castristas: Sartre propunha-se a falar sobre Cuba aos brasileiros. Havíamos visto uma revolução triunfante. Para compreender o Terceiro Mundo, era-nos necessário conhecer um país subdesenvolvido, semicolonizado, onde as forças revolucionárias estavam, ainda e por muito tempo talvez, acorrentadas.³³

Pelo fragmento notamos que a única alternativa viável para o Brasil, isto é, para o terceiro mundo em geral, áreas de influencia hegemonicamente controladas pelos Estados Unidos, era sair em busca de uma opção própria, ou então continuar integrando a *engrenagem*, pois as revoluções coloniais que não expulsam o imperialismo estão fadadas a sucumbir. Sua presença no Brasil enfatizaria seu engajamento, uma vez que fora o principal ideólogo das promessas de redenção pelo Terceiro Mundo.

Por outro lado, cabe aqui salientar que o confirma essa crença no “poder do intelectual” é a própria situação histórica pela qual estava passando as nações latino-americanas no contexto das lutas emancipacionistas. Consoante com o pensamento de Simone de Beauvoir as “forças revolucionárias acorrentadas”, deveriam ser acionadas pelo “poder” da cultura, da universidade, da juventude juntamente com o intelectual. Já que, sob seu ponto de vista, estes poderiam esclarecer e tratar das questões sociais, políticas e culturais no calor dos acontecimentos e conduziria o Brasil para a tão esperada revolução social que rompesse com a engrenagem imperialista. Nesse caso, o nacionalismo, seria a principal mola propulsora dos movimentos de emancipação colonial, como nos atesta os

³³ BEAUVOIR, Simone. **Sob o signo da história**. Tradução de Maria Jacinth. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965, p. 238. v. II.

processos de descolonização Argelino e principalmente o cubano ao atualizar o conceito de revolução na América Latina, repercutindo fortemente nos países terceiro-mundistas.

Diante de contexto histórico acima mencionado, poderíamos fazer o seguir questionamento: Quais eram os elementos que a caracterizavam e o que era a cultura política compartilhada por muitos intelectuais e militantes populistas e de esquerda brasileiros durante os últimos anos da década de 1950 e começo dos anos 1960?

Buscando refletir sobre tal questão, é preciso levar em consideração que um dos pilares sobre os quais essa cultura política – na qual subdesenvolvimento e dominação cultural eram categorias centrais – se sustentava era a busca do que seria “nacional” e “democrático”. Os debates relativos a estes atributos inseriam-se numa problemática mais ampla, a da questão desenvolvimentista. A maneira mais rápida do país superar suas contradições seria desenvolver-se economicamente de uma maneira autônoma e independente. Tal desenvolvimento teria de apoiar-se no fortalecimento das “forças progressistas”, formadas pela burguesia industrial nacionalista, o proletariado e os setores técnicos da classe média que, após serem ideologicamente esclarecidas pelos intelectuais “progressistas”, se tornariam uma “vanguarda política capaz e bem organizada”.

Pode-se afirmar que no Brasil, o florescimento artístico-cultural alimentava a esperança de uma revolução social capaz de proporcionar dias melhores ao romper com os grilhões do imperialismo. A esperança de que uma revolução pudesse acontecer estava presente no pensamento dum “[...] círculo socialmente mais alargado [...] mas sempre com presença forte no meio intelectual”,³⁴ portanto, era um tema candente nos anos 1960 e um dado da imaginação social do período.³⁵ Nem mesmo o golpe militar de 1964 conseguiu estancar esse florescimento diversificado que acompanhou a ascensão do movimento de massas a partir do final dos anos 1950. Toda a movimentação cultural que tomava conta do país seriam cerceadas somente em 1968, com a imposição do AI-5. Fato este, que levaria esses artistas a optarem pela luta armada ou atuarem no campo da resistência democrática.

Em suma os acontecimentos políticos e sociais, tanto no Brasil, quanto na América Latina suscitaram manifestações de amplos segmentos. No ano de 1959 teve

³⁴ NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Mortiz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 560-657.

³⁵ RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993.

início os efeitos negativos da política desenvolvimentista de JK (inflação, crise no abastecimento de produtos alimentícios e greves) no Brasil, e em Cuba Fidel Castro e seus partidários tomam o poder de Fulgêncio Batista, ditador pró-americano (*A Engrenagem* aborda esta questão da influência imperialista na América Latina). Na verdade podemos afirmar que:

Nesse período, conforme nos atestam diversos depoimentos, respirava-se um ar de liberdade e de crença no progresso do país. As liberdades democráticas estavam garantidas: o movimento operário estava mobilizado, ainda que a partir das lideranças de tipo populista, quer de esquerda quer de direita: a industrialização passa por uma fase de incremento; as cidades modernizam-se através de impulso dado à industrialização, sobressaindo-se, entre elas, São Paulo. Todo esse contexto vinha marcado ainda pela luta contra o imperialismo, onde a noção de nacionalismo (sem dúvida, isebiana) recebia contornos específicos.³⁶

Esta análise do momento histórico nos permite observar a existência de uma expectativa de mudança na sociedade brasileira, resultado de objetivos a serem alcançados tanto aspecto econômico quanto na esfera social e cultural.

Parece que a ilusão do desenvolvimento econômico que permeou toda a década de sessenta e atraía as pessoas como se todos os problemas humanos fossem ser resolvidos pelo astronômico progresso prometido, deu lugar a uma visão de transformação da sociedade e não de simples ansiedade pelo crescimento econômico capitalista. Não se queria ascensão social, se queria transformação social com uma sociedade mais justa e mais humana. E o teatro impregnou-se bem desse ideal, de luta por justiça social, bem ao estilo das pregações sartreanas de engajamento. E os textos teatrais traziam histórias existenciais, cotidianas, dramatização dos conflitos do homem mostrando que há saídas e que é possível construir uma nova realidade social a partir do engajamento pessoal.

Nesse sentido a década de sessenta, no Brasil, também revela uma crença na arte enquanto fator de transformação social, chegando vários artistas, a rejeitar a estética pela estética. Essa década representará no campo político, bem como, no campo artístico, dado a impossibilidade de dissociá-los, a viabilidade de “fazer a revolução”. Tanto que as manifestações artísticas desse período, por serem profundamente otimistas e solidárias em

³⁶ SOARES apud Patriota, Rosângela. História, Memória e Teatro: A Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara T.; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: UFU, p. 196.

relação ao futuro da nação brasileira, conclamavam a população a se organizar, mobilizar, a fim de promover a conscientização da sociedade, em especial, das classes trabalhadoras. Vivenciava-se um momento de profundo otimismo. Tanto que, nesse período as atividades artísticas empreendidas por diferentes grupos como o Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC), o próprio Teatro Oficina, entre outros, procurava a todo instante estabelecer um diálogo com a conjuntura brasileira, sempre impulsionando e estimulando o debate com vistas a construir uma efetiva transformação do país. Nascia assim no teatro brasileiro uma inédita vinculação explícita entre Arte e Política, além do propósito de engajamento em prol de causas populares. Foi nesse contexto que aconteceu importante identificação entre interesses dramaturgicos dos teatrólogos brasileiros e Jean-Paul Sartre, que veio ao Brasil em 1960, oriundo de Cuba, onde assistiu ao sucesso da Revolução e cedeu os direitos ao Grupo Oficina para realizar a encenação de *A Engrenagem*.

A PRESENÇA DE SARTRE NA TRAJETÓRIA DO OFICINA

Sartre expôs sua doutrina não somente em obras filosóficas, mas também através da dramaturgia e da literatura. E podemos questionar de que maneira suas teorias e sua postura de “intelectual engajado” influenciou o teatro e o cinema brasileiros na contracultura da década de sessenta, ou seja: qual foi, na época, a efetiva influência exercida pelo existencialismo sartreano na arte cine-teatral brasileira? Enfim como se dá a presença de Jean-Paul Sartre no Teatro Oficina através da peça *A Engrenagem*? Para responder as estas questões acredito que as considerações feitas pela historiadora Rosângela Patriota acerca da presença do dramaturgo francês Jean Paul Sartre na trajetória Teatro Brasileiro no período anterior a 1964, são lapidares e de extrema valia.

De início Patriota coloca que “[...] o século XX, denominado o ‘Século de Sartre’, pode também ser identificado como ‘um tempo de guerra’”.³⁷ E acrescenta que talvez tenha sido o século que “mais intensamente vivenciou os embates entre arte e política”.³⁸

Por outro lado Patriota sublinha que “Sartre marcou sua presença na cena teatral brasileira tanto como dramaturgo, quanto como intelectual, sendo que o impacto de sua figura, como filósofo e militante redimensionou o olhar atribuído ao homem de teatro”.³⁹ Em seguida nos revela que “as suas peças não foram selecionadas por impacto político e/ou filosófico, mas pela densidade que as mesmas poderiam produzir no palco”.

Vale lembrar que a década de 40 e o início da década de 50 é considerado o momento de modernismo do teatro nacional. Uma de suas características foi ter incorporado uma série de peças estrangeiras ao repertório brasileiro. De acordo com Rosângela Patriota, nossa perspectiva de modernização se efetivou “pela presença de encenadores e de uma dramaturgia estrangeira”.

Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pela qual manifestações literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro. Diante de nossa inocência teatral, encenar um García Lorca ou um Sartre, um Bernard

³⁷ PATRIOTA, Rosângela. História, cena, dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, mis en ligne 12 janvier 2007, référence du 8 février 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revuer.org/documents3307.html>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

Shaw ou um O'Neill, significou em certo momento uma aventura tão revolucionária quanto, após a Semana de Arte Moderna, escrever um poema livre, à maneira de Blaise Cendrars, ou pintar um quadro de inspiração cubista.⁴⁰

Adotando como conceito-chave a idéia de “amalgama da atuação do teatro engajado no Brasil”, da qual Sartre seria o elemento aglutinador e o ícone principal, a autora evidencia que “a postura política de Sartre estimulou as ações políticas advindas das atividades teatrais”, a ponto de propor uma “prática artística que buscou romper com os limites estabelecidos e assumir a causa de transformação”. No entanto, fez questão de dizer também que “[...] o mesmo lugar não lhe pode ser atribuído quando o debate se volta para as linguagens utilizadas por esses artistas, porque as investigações no campo estético não estiveram entre as preocupações mais prementes do filósofo francês”.⁴¹

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Contatori Romano⁴² salienta que além do estímulo às discussões políticas e sociais, a visita de Sartre e Simone ao Brasil no ano de 1960, época em que foi encenada a peça *A Engrenagem*, favoreceu a troca de idéias sobre a produção teatral e provocou a publicação de um número considerável de artigos em que críticos como Benedito Nunes, Sábato Magaldi, Alceu Amoroso Lima e Lívio Xavier, entre outros, estabeleceu um produtivo debate entre si sobre as relações entre o pensamento filosófico e sua obra teatral.

Tanto que em meio às suas análises Contatori Romano chega a afirmar que já alguns anos antes da vinda de Sartre ao Brasil, sua obra dramática se tornara objeto de estudo de importantes críticos brasileiros. Benedito Nunes, por exemplo, reconhecia, em um artigo publicado na imprensa paulista, o estreito vínculo entre o pensamento do filósofo e seu teatro. Tanto que fez a seguinte ponderação sobre a dramaturgia de Sartre:

Na dramaturgia sartriana que é, como ele definiu, um teatro de situações, a ação dos personagens, situada concretamente desenvolve-se a partir de motivações existenciais, como dialética viva, que reconstitui, por assim dizer, no espaço cênico e no tempo dramático, o surgimento desse

⁴⁰ NUNES, Benedito. Reflexão sobre o Teatro de Sartre. *O Estado de São Paulo*, 03 set. de 1960.

⁴¹ PATRIOTA, Rosangela. História – cena – dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 7, ano 2007, p. 05. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document3307.html>>. Acesso em: 20 out. de 2008.

⁴² ROMANO, Luís Antônio Contatori. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado de Letras: São Paulo / FAPES, 2002.

acontecimento íntimo da existência que a filosofia é. O teatro vem a ser, desse modo, a práxis da filosofia, ou seja, a atividade reflexiva que decorre da existência humana em situação figurada pelos conflitos dos personagens. A sua questão fundamental é a existência humana e os problemas que lhe são inerentes.

No teatro de Sartre, como se vê as idéias não vêm de fora, não são extrínsecas à ação teatral. Mas é o movimento das situações, são os atos dos personagens que vão traçando os elementos ideais para que possamos compreender as situações e a motivação dos atos.

Além disso, é extremamente necessário salientar que o grupo Oficina, no momento em que realizou a encenação de “*A Engrenagem*”, era um grupo de recém-formado que pelo menos em sua fase inicial não demonstrava interesse em transformar a cena teatral do País. Conforme nos atesta Patriota ao refletir sobre a cena tropicalista no teatro Oficina.

Fundado em 1958 na Faculdade de Direito do largo São Francisco, por José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queirós Telles, Amir Haddad, Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa, entre outros, o Teatro Oficina surgiu encenando peças escritas por seus próprios componentes, como *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles, e *Vento forte* para um papagaio subir, de José Celso Martinez Corrêa, em pequenos espaços ou em residências particulares.

Desse ponto de vista, o seu nascimento não foi marcado por nenhuma iniciativa de transformar a cena teatral no País, de maneira distinta do Teatro de Arena, que buscou sistematicamente a constituição de uma dramaturgia e de um teatro nacionais, comprometidos com as lutas de segmentos subalternos da sociedade brasileira.

Em verdade, neste período, a sua produção pode ser considerada híbrida, uma vez que não possibilitou a constituição de uma “identidade”. Pelo contrário, esta se afirmou muito mais pela presença de seus componentes do que pela existência de uma perspectiva definida de atuação. Nesse período, ainda próximo dos integrantes do Arena, o grupo encenou *Fogo frio* (Benedito Ruy Barbosa), sob a direção de Augusto Boal, e *A Engrenagem* (roteiro cinematográfico de Jean-Paul Sartre adaptado por Boal e Zé Celso), na temporada de 1959-1960.⁴³ (Destaque nosso)

Como se pode verificar o início (da) trajetória do Grupo Oficina deu-se sob a influência do existencialismo sartreano e com preocupações de construir um trabalho diferente do que havia no teatro paulistano. Cursos no Instituto Superior de Estudos

⁴³ PATRIOTA, Rosângela. A Cena Tropicalista no Teatro Oficina (São Paulo). **História (São Paulo)**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 138-139, 2003.

Brasileiros freqüentados por eles auxiliavam na formação desse pensamento, segundo conta Renato Borghi em entrevista ao jornal *Macunaíma*:

[...] ouvimos muitas palestras de sociólogos, historiadores; e enormes conferências sobre o Brasil, suas tendências coloniais, a força do imperialismo. A partir daí, começamos a entender um pouco mais de política e a ler muito Sartre, também. Sartre foi uma grande influência na nossa cabeça, fomos criando uma coisa própria que não era nem Arena, nem TBC, mas uma coisa muito específica da pesquisa do Oficina.⁴⁴

Como pode se notar os escritos de Sartre, assim como, dos integrantes do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foram importantíssimos para que os membros do Grupo Oficina pudessem elaborar um referencial para as suas atividades futuras. Fundamentalmente essas considerações feitas acima nos remete a outro questionamento. Quais eram os interlocutores de Augusto Boal e de José Celso no momento da encenação?

Considerando o momento vivido, a temática que o texto nos chama a atenção, bem como, o depoimento de Renato Borghi esse segmento seria os intelectuais do ISEB que promovia freqüentes debates sobre as idéias nacionalistas.

Com certeza, além do filósofo Jean Paul Sartre, que foi uma referência comum àqueles que fundaram a companhia, o ISEB também foi um elemento estimulador que contribui decisivamente na formação cultural e política dos artistas de grupos teatrais brasileiros. De acordo com as palavras do próprio diretor:

Outra coisa que teve muita influência sobre nós foi o ISEB, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, um grupo de cara que pensava que cada um tinha se comprometer com a realidade nacional. Antes da minha época, a visão que se tinha do artista, do intelectual era uma coisa etérea, afastada dos compromissos reais com a vida, desvinculada de tudo. De repente, com o ISEB existia uma força para pensar assumir as coisas como elas eram. E eles transmitiram essa força para nós.⁴⁵

Nesse sentido, o trabalho do Grupo Oficina vem imbuído de idéias de conscientização a respeito das questões sociais do país, também através de leituras dos intelectuais do ISEB além de Jean-Paul Sartre. Sendo assim, é necessário mencionar

⁴⁴ **Macunaíma** – (Jornal editado e distribuído gratuitamente pela escola de teatro Macunaíma), São Paulo, p. 03, 2006.

⁴⁵ STALL, Ana Helena de Camargo de. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958– 1974)** de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 30.

sucintamente a trajetória do grupo Oficina até o período que ocorreu a encenação de *A Engrenagem*.

O teatro Oficina nasceu tímido e cambaleante, do esforço de um grupo de estudantes de direito que resolveu encenar duas peças, enfrentando para isto, sérias dificuldades de acomodação, meios para apresentar, tais como, falta de local, figurino, dificuldades financeira entre outras, mas sempre buscando na originalidade o toque sensível da arte e consagrando nomes que até hoje conta com o aval do público em geral.

Na verdade o grupo começa com a reunião de estudantes na Faculdade de Direito, no Largo de São Francisco em São Paulo no ano de 1958 para formar um grupo de teatro amador. O grupo não participa coletivamente das lutas do movimento estudantil. Sua primeira peça estréia num dia de greve, é *A Ponte*, um texto fraco na opinião de seu autor, Carlos Queiroz Telles.

Logo em seguida vem o primeiro texto de José Celso Martinez Correa, *Vento Forte Para Um Papagaio subir*, que também é encenada no mesmo dia de *A Ponte* no Teatro Novos Comediantes. Em seguida o grupo prepara três peças (*Antônio*, *O Guichê*, e *Geny no Pomar*) que estréiam na boate Cave. E posteriormente, estes espetáculos foram apresentados nas casas da burguesia paulistana com a finalidade de angariar fundos para seu próximo projeto, *A Incubadeira* de José Celso, que seria dirigida por Hamir Haddad.

A Incubadeira ganha alguns prêmios no Festival de Teatro Amador de Santos em 1959 e obtém acesso ao Teatro de Arena, lá ficando durante alguns meses. Este período marca o início de uma mudança de objetivos no grupo, incorpora-se agora a temática social como um dos planos de ação. Mas o Oficina possuía algumas divergências com o Teatro de Arena,⁴⁶ o que manteria sua autonomia mesmo com influencia deste.

⁴⁶ Para tanto, é necessário circunstanciar o Arena e qual a sua influência no Grupo Oficina. Para tanto devemos colocar os movimentos pregressos do grupo até o contato com nosso objeto de estudo. O teatro de Arena surge no início da década de 50 com uma proposta de um teatro alternativo à formula do profissionalismo já consagrada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), porém viável somente com suporte financeiro considerável, o palco de arena (que trazia dois trunfos, nova forma na relação palco/platéia e baixo custo de produção), neste momento seu projeto estava definido em torno da própria estrutura do palco e suas conseqüências.

Os membros do Arena receberam formação da Escola de Arte Dramática de São Paulo (E. A. D.) que “[...] buscavam uma modernidade sem uma especificação do que era esta modernidade”. (MOSTAÇO, Edécio. **Arena, Oficina e Opinião**: uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 26.) Neste momento acontece uma aproximação com o Teatro Paulista do Estudante (T.P.E.) cujos membros estão ligados ao movimento de esquerda estudantil tanto da UNE quanto do PCB, e que acabavam se fundindo ao Arena. Deste grupo vem Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco

Após esta aproximação com o Arena, o Grupo Oficina resolve montar a peça *As Moscas* do teórico e dramaturgo, Jean Paul Sartre. É importante destacar, que esta não seria a primeira encenação do autor no Brasil. Pois o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) já havia apresentado *Huis Clos* (Entre quatro paredes) e *Mortos Sem Sepultura* em 1950 e 1954 respectivamente. Porém a interpretação destas peças estava muito mais alicerçada na psicologia dos personagens do que nas possibilidades de crítica da sociedade brasileira.

Para melhor compreensão dessa sequência histórica, e olhando um tempo um pouco anterior à década de sessenta, Patriota no diz que na história do nosso teatro há a idéia recorrente de que a década de quarenta é o momento da *modernidade* da cena teatral. E à luz dessa perspectiva Jean-Paul Sartre foi encenado.

Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pela qual manifestações literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro. Encenar um Sartre significou em certo momento uma aventura revolucionária.⁴⁷

Neste momento, o Oficina começa a alçar vôo rumo a sua profissionalização e experimentação, que marcaria toda a sua trajetória nos anos 60, o Grupo Oficina almejando trilhar definitivamente seu próprio caminho, apóia-se, no final da década de 50, em textos maciçamente estrangeiros, que pudessem servir de paradigmas e conotações artisticamente válidas para com a realidade brasileira. Enfim que pudesse intervir diretamente na realidade brasileira, pois o denominador comum que perpassa e unifica a maior parte de suas montagens é o seu confronto direto com a história.

A peça *As Moscas* de J. P. Sartre foi encenada pelo Oficina em 1959 e em 1960 Sartre visita o Brasil, tornando um momento decisivo para o Grupo Oficina, pois será

Guarnieri e Flávio Migliciacio cujo papel se torna preponderante na teorização do grupo. “Algumas das preocupações que ocuparão central no grupo tepeista dentro do Arena: a idéia “humanista” de que a emoção é básica como o sentimento que leva à luta, ao querer, a necessidade de uma arte desentorpecida, isto é, que vincule através dessa emoção sentimentos que leva à luta do querer, além de propor uma função para a arte, ao localizá-la como instrumento conscientizador”, e este projeto se fortalece ainda mais com a chegada de Augusto Boal no Arena. Fica estabelecida a busca de um “teatro popular” e a valorização do autor nacional e procura de compreensão da realidade nacional imediata, que culmina com a apresentação da peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri em 1958, e no ano seguinte Chapetuba Futebol Clube, de Oduvaldo Vianna Filho, que trazem à baila toda uma proposta de Linguagem, de estética e de temática (o proletariado brasileiro como protagonista, no caso da peça do Guarnieri).

⁴⁷ PATRIOTA, Rosângela. História, cena, dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, mis en ligne 12 janvier 2007, référence du 8 février 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revuer.org/documents3307.html>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

montada a peça *A Engrenagem* do então filósofo francês. Nesse mesmo ano, o referido grupo encena *Fogo Frio*,⁴⁸ um texto nacional escrito por um autor inédito, Benedito Ruy Barbosa, o qual foi apresentado no próprio Arena, em co-produção. *A Engrenagem* será o que José Celso chamará de “primeiro trabalho político” do grupo. Talvez seja por isso que a peça foi várias vezes cortadas pela censura nacional. Assim se referiu José Celso em relação à peça sartriana:

Saímos de casa, quebramos a incubadeira, rompemos com a família e de repente descobrimos que, além da família, existiam outras engrenagens para quebrar ainda: *A Engrenagem* do imperialismo, por exemplo. A idéia de imperialismo não era muito concreta para nós... Mas na peça do Sartre, no roteiro dele, era uma idéia muito bonita. Contava a história de uma revolução que derruba um ditador. Quando o ditador cai, o líder revolucionário sobe e recebe a visita de um embaixador americano. Esse embaixador argumenta, pressiona; o líder é obrigado a ceder, fecha a imprensa e se deixa triturar pela *Engrenagem*. Uma nova revolução tem que vir à tona para derrubá-lo em nome de outro líder. A peça termina com o novo líder recebendo a visita do mesmo embaixador americano.⁴⁹

Os membros desta companhia contaminados pelas idéias sartreanas em voga na época começaram, a partir desse espetáculo, discutir nos temas sociais. A trama do roteiro tem como foco um país subdesenvolvido que sofre desumana dominação por causa da *Engrenagem* imperialista. E o grupo vê nisso o material ideal para o momento político de então e entende que deveria levá-lo à cena antes das eleições, que seriam um mês depois de encontrarem o roteiro. Isso significava montar em quinze dias. Resolvem consultar Augusto Boal para saber sua opinião e convidá-lo a dirigir a montagem, já que não tinham experiência suficiente para levantar um espetáculo em tão curto tempo. O diretor aceita, contribui na adaptação e coordena ensaios diários com duração de 10 a 12 horas. Como atesta o programa da peça:

Fomos até Boal, pois não tínhamos diretor entre nós capaz de levantar um espetáculo em tão pouco tempo. Levantamos todos os problemas terminamos por escolher pelo espetáculo e Boal também. Fomos então perceber que não se tratava de um “texto de Sartre” como

⁴⁸ Consoante com o pensamento de Fernando Peixoto, *Fogo Frio* parecia mais uma continuidade do trabalho do Arena do que do Oficina: tentativa de trazer para o espetáculo as contradições da sociedade iniciando a preocupação com um diálogo de reflexão com a platéia sobre a existência dilacerada e oprimida do povo. PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1972)**: Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 21.

⁴⁹ STALL, Ana Helena de Camargo de. **Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958– 1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 25.

exclamativamente diziam por certos meios, mas – um texto sem nuances metafísicas, absolutamente direto, de compreensão fácil.⁵⁰

Disso decorre outra questão. Qual a importância de Augusto Boal na trajetória do grupo Oficina? Como compreender a opção de Augusto Boal e dos integrantes do Grupo Oficina por encenar essa peça?

No diz respeito a Augusto Boal, um dos mais importantes teóricos do teatro brasileiro e mundial neste século, é importante destacar que a sua chegada contribui de forma significativa para redimensionar o trabalho até então desenvolvido pelo grupo Oficina, já que a maior parte de seus membros não tinham experiência suficiente para produzir um espetáculo em tão pouco tempo como acontecera com a montagem de *A Engrenagem*.

O diretor teatral Augusto Boal, através dos comentários que exprimiu sobre a realização do espetáculo, nos oferece inúmeros subsídios para refletir sobre essa questão. Assim se manifestou:

Encenamos essa peça porque acreditamos ser o momento oportuno de repetir em voz alta, no palco, aquilo que Sartre nos disse durante 3 semanas de conferência e debates, aquilo que Sartre vem escrevendo e se tínhamos esse objeto e essa urgência, não podíamos preocupar com o tipo certo para a personagem certa, com os figurinos mais engraçadinhos, ou com os cenários mais bem pintados. Também nisto *A Engrenagem* é uma exceção. É um espetáculo sujo, grosso, cujo objetivo mais importante é reiterar Sartre.⁵¹ (Destaque nosso)

Quinze dias depois, *A Engrenagem* estreava, sendo classificada pelo grupo como “fruto de uma tomada de posição consciente em face de um conjunto de problemas e diante da realidade histórica brasileira”, conforme consta no texto do programa da peça,⁵² onde há também um relato sobre as condições da montagem⁵³ e uma espécie de auto-análise pública, na qual o grupo afirma estar mudando seu posicionamento em virtude de diversos acontecimentos que os tiraram de uma cegueira individualista. E acrescentam que a peça pode até ser considerada “teatro político”, não apenas por seu conteúdo, mas principalmente pelo que representa para eles:

⁵⁰ Programa da peça *A Engrenagem*, 1960, [s/p]

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ OFICINA. História de um espetáculo levantado em 15 dias. Ibid.

[...] o que determinou em primeiro lugar a escolha de *A Engrenagem* foi antes a convicção por parte do grupo Oficina de que se fazia necessária sua presença nas lutas reais de nosso tempo e não exclusivamente o valor inegável do texto. Esta convicção foi justamente uma das descobertas – a principal – que estes três anos de existência trouxeram para nós: foi a principal, justamente pelo fato de ela ter determinado o tipo de teatro a ser feito daqui por diante.⁵⁴

Os membros do Grupo Oficina ficam tão impressionados com essa obra do filósofo francês que se vêem forçados a uma revisão profunda de sua postura político-artística. Acerca do texto dramático em questão teceram as seguintes considerações:

Percebemos imediatamente que por ser o único texto sobre o problema atualmente, seria o texto perfeitamente adequado ao tipo de resposta que queríamos dar. Mas tínhamos só um mês até as eleições e nosso pronunciamento teria de ser dado nesse período pré-eleitoral.⁵⁵

O roteiro cinematográfico além de ser uma arma na luta a favor de uma das candidaturas nas eleições de 1960, expressava a crença do teatro Oficina e de grande parcela da sociedade brasileira de que o país em breve viveria uma a tão sonhada revolução democrática burguesa. Sonho que fora interrompido pelo golpe de 1964.

É importante salientar também, que o Oficina não possuía uma conotação político-partidária tão marcante quanto a do Arena⁵⁶ (o que podemos observar pela ligação de alguns de seus membros ao PCB) no que se refere ao período de 1958 e 1959 deste

⁵⁴ Programa da peça *A Engrenagem*, 1960, [s/p].

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Tanto o Arena quanto o Oficina, ambos de São Paulo, acreditavam na capacidade transformadora da arte. Apesar de apresentarem entre si divergências quanto a sua proposta teatral. As produções do Arena tinham como objetivo aproximar a arte do povo. Para tanto se apropriava de uma perspectiva realista e um forte engajamento político buscando uma transformação da realidade dando origem ao chamado Teatro político, que buscava em suas produções refletir por meio da arte a realidade brasileira. No Arena o engajamento político era mais claro, uma vez que estava impregnada de uma política de esquerda e com um conteúdo acentuadamente político-social em suas produções. Na verdade esta companhia teatral investe na dramaturgia, portanto a base que vai formar o Arena é de dramaturgos, os quais acreditavam na possibilidade da resistência democrática para modificar a realidade.

No entanto o Oficina tem uma outra perspectiva, não possuía ligações partidárias mas encontrava-se também inserido numa estética realista, sempre buscando uma inovação estética e o tempo todo preocupando-se com a forma teatral. Ao contrário do Arena, o Oficina vai investir na pesquisa cênica. Não acreditando na possibilidade da resistência democrática, o Oficina está mais próximo da perspectiva revolucionária, ou seja, de romper com o teatro enquanto instituição, o que acabaria com a bilheteria e conseqüentemente romperia com os valores burgueses, numa tentativa de aguçar o senso crítico dos indivíduos para uma dada realidade social. Sobre este aspecto, é válido consultar: BARBOSA, Kátia Eliane. *Teatro Oficina e a Encenação de “O Rei da Vela” (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia*. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

grupo, mas suas posições serão políticas, no que diz respeito às posições sobre um teatro crítico da realidade do país, portanto ele é socialmente comprometido. Por isso existia um propósito para a encenação das peças de Sartre, além do que um simples elemento aglutinador das preferências dos indivíduos do grupo em sua fase inicial.

Nesse caso vê-se que o Teatro Oficina serviu como instrumento, entre outras manifestações artísticas, para denunciar e resistir contra os abusos da opressão capitalista, onde muitos de seus integrantes fizeram da arte um lócus de luta; um meio de reivindicar, protestar e propor sobre o que acontecia em seu país. Enfim procuravam mostrar que arte, ou seja, o teatro não estava ali apenas como um instrumento de diversão, mas, sobretudo para formar, refletir e buscar respostas

Disto decorre a questão de um teatro engajado,⁵⁷ alicerçado em propostas reais de ação conscientizadora e a procura de coesão de idéias pelos indivíduos do grupo que despontam no cenário nacional (Sartre tem a sua importância para o Oficina neste momento, pois representa também um ponto de referência comum aos membros da companhia),⁵⁸ e que se chocarão com uma proposta cultural partidária do conformismo e da convivência com o regime autoritário, dos atos dos anos ulteriores. Até a utilização de mais uma das peças de Sartre em plena ditadura (Mortos Sem Sepultura) em 1977, (encenação de Fernando Peixoto fora do Oficina) para falar da questão da tortura (utilizando o contexto da obra, que aborda esta questão na luta entre nazistas e a resistência francesa).

Ao encenar essas peças o Oficina expõe no âmbito coletivo (o grupo começa a perceber-se inserido no seio da sociedade e que sua proposta inicial colocava questões pouco abrangentes da realidade brasileira), a indagação sobre os caminhos a seguir dentro de um processo social, além das questões existencialistas como a liberdade e o compromisso. Portanto, nesta fase do grupo as idéias de Sartre exercem influência através de suas obras literárias.

⁵⁷ Cf. BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 150-180. Este ensaio que dá nome ao livro de E. Bentley discute de forma pertinente as propostas para um teatro engajado através de alguns autores, dentre eles Sartre.

⁵⁸ Cf. MOSTAÇO, Edécio. **Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. Neste livro o autor afirma que, “desde As Moscas, e pontificado gota a gota nos textos intermediários, o Oficina articulava uma corrente ascensão de compromisso sócio-político com seu tempo, através de uma identificação estética com sua classe e seu país”. (Ibid., p. 45)

Sem dúvida a presença de Sartre na trajetória do Oficina foi extremamente significativa, uma vez que colocando o seu teatro como uma exposição de seu pensamento ou discussão de questões referentes ao momento histórico em que vive, deu uma enorme contribuição para a construção de um teatro engajado, alicerçado em propostas reais de ação conscientizadora, bem como, na procura de coesão de idéias pelos indivíduos do grupo oficina que, despontam no cenário nacional e que se chocarão com um proposta cultural partidário do conformismo e da convivência com o regime autoritário dos anos ulteriores.

Assim é pertinente afirmar que esse espetáculo constitui-se em um importante veículo de luta; uma arma de conscientização e um projeto de participação política de seus integrantes nos problemas reais de seu tempo. Por meio dele o Oficina levantou sua bandeira de luta em prol da emancipação econômica e cultural do Brasil, retratando no palco o problema fundamental que assola o mundo contemporâneo: o subdesenvolvimento. Denunciando dessa maneira a situação de dependência em que se encontram os povos subdesenvolvidos, em face das potências imperialistas monopolizadoras do protagonismo histórico.

Em suma pode-se afirmar que O Grupo Oficina envolvido nesse processo, encontrou no teatrólogo francês Jean Paul Sartre uma possibilidade de expor suas inquietações políticas e individuais, ao encenar a peça *A Engrenagem*, sob direção de Augusto Boal. É chegada a hora de resgatar a historicidade dessa encenação.

CAPÍTULO II

A ENGRENAGEM EM CENA: O BRASIL DE 1960 REVISITADO



"A Engrenagem" — pelo grupo "Oficina"

“A ENGRENAGEM”

roteiro cinematográfico de Jean-Paul Sartre

adaptação e tradução de Augusto Boal e José Celso Corrêa

Personagens por ordem de entrada em cena:

Jean Aguerre	Jairo Arco e Flexa
Reybaz	Moib Aid
Mordomo	José Roberto Orosco
François	Moacyr Marchesi
Susana	Alzira Cunha
Mater	Fuad Jorge
Magnum	Milton de Oliveira
Operário	Moracy De Val
Darieux	Mário Barra
Camponesa	Lucia Dutra
Mulher do Juri	Dora Meirelles
Mulher do povo	Dora Miari
Lucien Drelitsch	Renato Borghi
Benga	Carlos Acúlo
Helena Drelitsch	Rosamaria Murtinho
Schöelcher	Eugenio Kusnet
Prostituta	Anik Malvil

Direção de AUGUSTO BOAL — Música de JULIO MEDAGLIA



1 – Alzira Cunha; 2 – Rosamaria Murtinho; 3 – Eugênio Kusnet; 4 – Mário Barra; 5 – Augusto Boal;
6 – Moracy do Val; 7 – Renato Borgi; 8 – Anik Malvil; 9 – José Celso Martinez Corrêa

Dans l'Engrenage, j'ai voulu montrer
le drame de certains pays sous-développés
qui ne changent rien s'ils ne se libèrent
de l'oppression imperialiste.



"Na A Engrenagem, eu quiz mostrar o
drama de certos países subdesenvolvidos
que não modificam nada se não se libertam
da opressão imperialista". J. P. SARTRE.

A ENGRENAGEM: ESTRUTURA E PROPOSTA TEMÁTICA

Ao principio, tinha decidido lutar, pela violência. Mas esperava não me servir dela senão contra os nossos inimigos. E depois compreendi que estava metido numa engrenagem e que às vezes seria preciso, para salvar a causa, sacrificar mesmo inocentes.

*Jean Aguerre
(protagonista da peça **A Engrenagem**
de Jean Paul Sartre)*

O nosso Governo não pretende senão ter relações de amizade com o vosso. Estou, no entanto encarregado de vos prevenir de que se nacionalizarem os petróleos e desapossarem nossos nacionais, consideraremos isso como um casus belli. [...] Lembro que o vosso país é pequeno e que o nosso é muito grande.

*Embaixador norte-americano
(personagem da peça **A Engrenagem**
de Jean Paul Sartre)*

O escopo dessa pesquisa é construir validades sobre o espetáculo teatral *A Engrenagem* (1948), de Jean Paul Sartre, encenado no Brasil, em 1960, sob a direção de Augusto Boal. Logo com o intuito de recuperar a historicidade da peça, ou seja, analisar em que contexto a mesma está inserida e com quem está dialogando, é necessário entrarmos no universo do próprio texto dramático.

A Engrenagem é um roteiro cinematográfico escrito por Jean Paul Sartre na França no ano de 1948. Tal roteiro foi traduzido e adaptado à cena teatral por Augusto Boal em parceria com Zé Celso em 1960 no Teatro Oficina em São Paulo.

Edécio Mostaço afirmou que: “[...] o texto sartreano é libelo político claro: as revoluções coloniais que não expulsam o imperialismo estão fadadas a sucumbir”.¹ Sob seu ponto de vista, não havia outro caminho, isto é, uma solução diferente para se livrar das amarras do imperialismo, pois consoante com o “[...] amplo debate que se processava

¹ MOSTAÇO, Edécio. **Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 53.

até então, a partir das áreas de influência hegemonicamente controladas pelos Estados Unidos, restava ao Terceiro Mundo o encontro de uma opção própria, ou continuar integrando a engrenagem”.²

No fundo *A Engrenagem* que estreou em 1960, permanecendo por duas semanas no Teatro Bela Vista, e em seguida passando a ser encenada em sindicatos e bairro tinha como essência retratar a inutilidade dos movimentos revolucionários, principalmente se eles não visam à libertação nacional do imperialismo estrangeiro.

Tal peça trazia à baila o problema da liberdade individual, evidenciando a desconexão entre os princípios e as práticas revolucionárias, entre as nossas virtualidades e nossos atos. A discussão da liberdade, nesse caso, é mais ampla e concreta, pois se trata de pegar em armas e construir um destino na busca por uma sociedade livre das amarras do imperialismo e do subdesenvolvimento.

A peça busca sublinhar o tema da engrenagem, ou seja, do jogo fundamental entre um povo colonizado e uma nação imperialista, objetivando despertar consciências para uma luta política. Uma vez que seu tema chave é a questão do imperialismo com todas suas implicações decorrentes. Logo, a crítica aos atos tiranos e aos meios coercitivos utilizados pelos ditadores para permanecerem no poder a todo e qualquer custo, bem como, a dependência econômica e cultural, o escamoteamento da Revolução se faz presente nos vários diálogos que conduzem à ação dramática. A rubrica inicial nos fornece algumas indicações do cenário e do espaço físico que transcorreria a trama:

Na periferia de uma grande cidade, uma imensa exploração petrolífera. Poços, reservatórios, torres de cracking, armazéns. Nenhum sinal de atividade. Os arruamentos da instalação estão desertos, as máquinas estão paradas. Nem um homem a trabalhar. Entre a cidade e a instalação, ergue-se um bairro operário. As suas ruas estão desertas. As lojas estão fechadas. De um bico de gás, pende, enforcado, um manequim cujo. Peito está atravessado por um cartaz de papelão sobre o qual de lê, em letras garrafais: Jean Aguerra, tirano.³

O conflito da peça se resume à diferente postura dos intelectuais e dos verdadeiros revolucionários em relação aos meios e aos fins; de um lado, os intelectuais se recusam a sujar as mãos, a dar seu corpo e seu sangue, quando as exigências políticas determinam

² MOSTAÇO, Edécio. **Arena, Oficina e Opinião**: uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 53.

³ SARTRE, Jean-Paul. **A Engrenagem**. Tradução de Sousa Victorino. Lisboa, Presença, 1974, p. 07.

esse tipo de sacrifício; do outro, os revolucionários que cumprem à risca a tarefa que sua consciência determina como imediata.

Na verdade várias temáticas permeiam as falas das personagens tais como: assassinatos envolvendo questões de poder; atentado às liberdades essenciais, a política prematura de industrialização da agricultura, ou seja, a cumplicidade com o estrangeiro na questão do petróleo, deportação e manutenção dos operários numa situação intolerável entre outros. Enfim percebe-se que o objetivo de toda essa engrenagem na qual os interesses mutilam os direitos, é evidenciar o domínio do imperialismo sobre os pequenos países, sacrificando-os à privatização de suas riquezas naturais, no caso em questão, o Petróleo.

Ambientada num país imaginário, que bem poderia ser o Brasil, a peça é centrada no julgamento de Jean Aguerra. É por meio de cenas em flashback, que as informações da trama vão sendo expostas ao leitor/espectador. Nessa peça, originariamente um roteiro cinematográfico, Sartre fez uso da técnica cinematográfica de narração. Apesar de ter sido devidamente adaptado para a cena teatral e que tenha começo, meio e fim, sua trama e enredo é narrado de tal maneira que os acontecimentos não mostrados necessariamente nessa mesma seqüência. Com efeito, no início do espetáculo o que o espectador tem diante de si, no tempo zero da narrativa, é o julgamento de Jean Aguerra.

Tais cenas em flashback é que desvendam a ação de Jean Aguerra durante a revolução, vistas por quatro personagens. Darieu, um dos dignitários e amigo de Jean foi escolhido para ser a primeira testemunha. Carlo Pompiani, o criado grave de Jean, que também trouxe informações importantes para o julgamento. Suzanne, ex-mulher de Jean que com o decorrer dos anos, passa a odiá-lo e deseja vê-lo condenado. Hélène, ex-esposa de Lucien.

Tal peça contava a história de uma revolução que derruba um ditador. Em linhas gerais pode-se dizer que *A Engrenagem* retrata a carreira de um líder revolucionário, Jean Aguerra, o qual era um antigo revolucionário transformado em ditador e que chega ao poder à testa do partido operário em uma pequena república, previsivelmente na América Latina. O país de Jean fica na fronteira de uma grande nação capitalista, de sorte que mesmo como presidente ele não pode fazer o que deseja.

Jean Aguerra líder operário da indústria petrolífera de um país imaginário, organiza uma revolução para derrubar o Regente, governo aristocrático comprometido com

os interesses estrangeiros. A Revolução têm êxito e Jean Aguerra sobe ao poder disposto a instaurar um regime popular, convocando uma assembléia constituinte, dando a liberdade a imprensa, realizando uma reforma agrária e principalmente nacionalizando o petróleo.

Como se poder ver Jean gostaria de nacionalizar o petróleo, como seu partido prometeu, e como seu povo espera que faça; mas sabe que se o fizer, imediatamente a Grande Potência intervirá e esmagará o seu governo.

Tanto que no dia é que é empossado como presidente, é visitado por Schoelcher, agente das empresas estrangeiras, que faz ameaças de sanções econômicas ou intervenção militar por parte do governo do país estrangeiro que representa, no caso de Jean Aguerra nacionalizar o petróleo. Não restando alternativa, Jean Aguerra é obrigado a ceder, fechar a imprensa e se deixar triturar pela engrenagem. Na verdade sua única esperança é aguardar até as energias do Estado vizinho se voltem para uma guerra alhures. Com isso Jean procura contemporizar, esperando realizar sua democracia popular sem tocar na engrenagem dos interesses estrangeiros.

Mas para não tocar na Engrenagem, Jean não pode convocar a assembléia constituinte, pois esta votaria a nacionalização do petróleo, não convocando-a assembléia a imprensa protestaria e exigiria sua convocação como também a nacionalização do petróleo; logo, a imprensa teria de ser arrolhada. Não realizando a nacionalização, Jean não teria meios de financiar sua reforma agrária, principalmente, de realizar uma campanha de educação do homem do campo que no país se fazia necessária; não realizando a reforma agrária, os gêneros alimentícios teriam de ser importados, juntamente com os produtos manufaturados, o que ocasionaria a alta do custo de vida e a instauração de um clima revolucionário.

Assim, no ínterim, que espera durar seis anos, Jean recusa-se a convocar o Parlamento (que certamente decretaria a prematura nacionalização) e limita a liberdade de imprensa (para que sua política de autenticidade não seja atacada e arruinada).

Na realidade Jean se sente sem forças para enfrentar a Engrenagem e escolhe não tocar no seu mecanismo perigoso. Seu poder, voltado aos interesses populares se torna violento, arbitrário, ditatorial contra o povo que pretendia defender. Termina por arrolhar a imprensa, manda matar amigos, companheiros revolucionários que se opunham ao seu governo, deportar camponeses, destruir aldeias. Jean entra na Engrenagem e se torna vítima da mesma. Transforma-se no herói trágico, preso a um destino, instalado pelo

capitalismo internacional nas nações subdesenvolvidas, que rouba os governantes de seu governo, transforma seus atos em gestos impotentes, terminando por mistificar o povo com uma idéia moralista, hipócrita de poder.

Jean termina sendo deposto por seus antigos companheiros de revolução, que instauram um julgamento, onde tentam comprometer seu passado anterior à tomada do poder, procurando encontrar desde então atitudes que justifiquem seu comportamento quando chefe de governo.

Acusam-no de ser motivado por um complexo de inferioridade conseqüente de um defeito físico; sua amante acusa-o da morte de Benga, líder revolucionário, para eliminá-lo como concorrente; seus ministros acusam-no de prepotência; seu mordomo acusa-o de luxúria; o povo todo, dele ter enchido os bolsos. Jean é ainda é acusado pela sua amante de mandar matar seu amigo Lucien Drelisch porque desejava a mulher deste. Todos, ex-idolatrás de Jean, tornam-se seus detratores, colocando sua destratação num plano quase exclusivamente moral. O povo desconhece o poder da Engrenagem e de certa maneira faz o seu jogo, quando pensa ser possível uma política que não toque no seu mecanismo, ou que o desconheça.

Tentam ignorar que Jean era um líder revolucionário cheio de boas intenções antes de assumir o poder, porque desconhecem que Jean foi triturado pela Engrenagem como será François se acaso não se decidir a enfrentá-la.

O erro capital de Aguerre foi, sem sombras de dúvidas, não ter confessado a ninguém seu objetivo de nacionalizar o petróleo, o que fez com que fosse traído conseqüentemente pelo seu maior amigo, Lucien Drelisch. Na verdade, foi o silêncio de Jean, que fez com que acumulasse inimigos e fosse odiado por todos os camponeses, operários e ex-companheiros, culminando na sua deposição por meio da nova revolução que se instauraria. Jean Aguerre acabou sendo condenado à morte.

Como se pode ver, é justamente por causa de não conseguir executar e por assumir inteira e pessoalmente a responsabilidade política desta não-nacionalização rápida dos campos petrolíferos, que fez com que Jean guardasse esse segredo político, praticamente por quase toda a sua vida, dando por sua vez, o tempo suficiente para o imperialismo subvencionar a contra-revolução.

Jean Aguerra quando sobe ao poder torna-se produto da Engrenagem, pura peça de um mecanismo assim como François, que nada terá a dizer ao povo depois da visita de Schoelcher assim como seu antecessor. François, por sua vez não consegue escapar e também é apanhado pela engrenagem. A peça termina com François preparando-se para receber o embaixador da grande potência imperialista repetindo o gesto habitual de Aguerra, beber um copo de uísque antes da audiência. E, ao perceber que está enredado numa situação em que não pode tocar nos poços petrolíferos, vê-se compelido a governar a república à moda de Jean.

Parece ser ironia do destino, visto que François, o novo líder revolucionário, ao assumir o gabinete de Jean, tem de receber – como acontecera com Aguerra – o embaixador da potência estrangeira, que o ameaça com a guerra se os poços petrolíferos forem nacionalizados. Deixando claro que a nova revolução teria de enfrentar a mesma engrenagem; pois não parecia haver uma solução imediata para romper com os grilhões da dominação imperialista.

Ao final do espetáculo, ficam as palavras do Embaixador norte-americano afirmando a François que:

O nosso Governo não pretende senão ter relações de amizade com o vosso [...] Estou, no entanto, encarregado de vos prevenir de que se nacionalizarem os petróleos e desapossarem os nossos nacionais, consideraremos isso como um *casus belli*. [...] Lembro que o vosso país é pequeno e que o nosso é muito grande.⁴

No tribunal onde Hélène depõe a favor de Aguerra, revela-se o amor existente entre eles, amordaçado durante toda temporada em conviveram como amigos e companheiros de revolução. Sua chegada ao tribunal faz alterar o comportamento de Jean Aguerra, que até aquele momento, se recusara a falar em sua defesa. Ao ver Hélène, Jean passa a revelar os fundamentos de seus atos. Sua revelação principal será sobre as pressões advindas da potência poderosa, que subjuga e explora o petróleo em seu pequeno país, após a tomada do poder pelos revolucionários.

Neste roteiro há um conflito de consciência entre Jean e seu amigo burguês pacifista Lucien que se assemelha à divergência entre Hoederer e Hugo, personagens de *As mãos sujas*. É Lucien que protesta quando Jean propõe alterar o programa partidário de um

⁴ SARTRE, Jean-Paul. **A engrenagem**. São Paulo: Presença, p. 187.

esforço pacífico para revolta armada; ele acredita que se deve poder concretizar o socialismo sem sujar as mãos:

___ A primeira condição para ser homem é recusar toda participação, direta ou indireta, em um ato de violência – diz Lucien.

Jean ouve-o, dilacerado entre a admiração amistosa pela integridade de Lucien e sua própria amarga experiência.

___ E que métodos você empregaria? ___ indaga.

___ Tudo que for possível. Livros, jornais, teatro...

___ Contudo, você é um burguês mesmo Lucien. Seu pai nunca bateu em mãe. Ele nunca foi espancado por “tiras”, nem despedido de uma fábrica sem explicação nem aviso, simplesmente porque reduzir o pessoal. Você nunca sofreu nenhuma violência. Você não pode sentir como nós sentimos.

___ Se vocês sofreram isso ___ retruca Lucien ___ têm mais razão ainda para detestar a violência.

___ Sim, mas ela está arraigada dentro de mim.⁵

Esse embate, mencionado acima, ocorre, sem sombra de dúvidas, entre duas personagens da peça: Lucien e Jean Aguerre. Pois Lucien sendo um pacifista e apesar de ter sido encarregado pela organização revolucionária, para matar Benga, um dos seus companheiros revolucionários, não executa tal ação. Este se recusa porque não há provas contra Benga.

Em função disso, Aguerre chama para si a responsabilidade de executar tal tarefa, pois sob seu ponto de vista, não era possível esperar por provas, uma vez que isso poderia comprometer a revolução.

Sem falar ainda que em meio ao processo revolucionário, Jean Aguerre traça um plano de ocupação de todas as instalações petrolíferas pelos operários, o que conseqüentemente levará a uma revolução pelas armas, o que por sua vez, provocará outro momento de constrangimento com Lucien. Não compactuando com tal atitude Lucien disse:

___ “Sabes o que dará o teu projeto? ___ diz Lucien ___ Milhares de mortos de um lado e de outro. Eu... eu não poderei suportar a idéia de ser responsável por esses mortos. Eu... eu tenho horror à violência, Jean”.

___ Mas tu estavas de acordo quanto às greves.

___ As greves eram resistência passiva. Nunca houve mortos. Além disso, já era contra a ocupação das instalações.

Jean aponta a cidade e as instalações que se vêem ao longe.

⁵ SARTRE, Jean-Paul. *A engrenagem*. São Paulo: Presença, p. 146.

— Olha, Lucien. Ali ao longe há milhares de operários reduzidos à miséria. Não são também eles vítimas da violência? E se tu não lutas contra ela, não serás um cúmplice?

— Quero lutar contra ela, mas à minha maneira. Não sou um homem de ação, eu; eu escrevo. Quero denunciá-la com minha pena. Jean faz chacota, com um pouco de irritação:

— O que tu não queres é molhar-te!”.⁶

Jean resolve que a necessidade política obriga-o a liquidar Benga, contra o qual há provas circunstanciais de traição, mas nada de concreto. Desprezando o apelo de Lucien, a comissão decide que Benga seja fuzilado; é tirada a sorte, e a missão recai sobre Lucien. Jean, entretanto, dispensa-o daquele dever desagradável e mata pessoalmente Benga. Em estertor final, Benga proclama inocência, e de fato, pouco depois, sua inocência é demonstrada.

Por meio da personagem Jean Aguerra, antigo revolucionário, agora transformado em ditador, Sartre tece crítica severa às situações revolucionárias que não conseguem romper definitivamente com os grilhões do imperialismo deixando se triturar pelas várias engrenagens imperialistas do sistema capitalista. Em meio ao depoimento no tribunal, Jean disse ao Júri:

— Pobres idiotas! Vocês acreditam numa mudança de política, mas não vão ter senão uma mudança de pessoas! Apontando para François disse-lhe:

— Farás a minha política! Fa-la-ás porque não há duas a fazer. Imaginas que vou justificá-la? Hás de ser tu que a justificarás, daqui a três, daqui a seis meses.⁷

Sinteticamente deve-se ressaltar que fio condutor da peça é uma série de ações colocadas em prática pelo júri na tentativa de esclarecer e julgar os atos e as atitudes do tirano Jean Aguerra que deixa se esmagar pelas engrenagens do imperialismo. Para tanto optam por não assassiná-lo, ao contrário, decidem providenciar seu julgamento, num tribunal improvisado, onde personagens como: Darieu, Suzanne, Hélène, operários, Carlo Pompiani, o criado grave serviriam como testemunhas.

São personagens dessa engrenagem: Jean Aguerra, Reybaz, Mordomo, François, Susane, Mater, Magnam, Operário, Darieux, Camponesa, Mulher do Júri, Mulher do povo, Lucien Drelitsch, Benga, Helena Drelitsch, Schoelcher, Prostituta.

⁶ SARTRE, Jean-Paul. **A engrenagem**. São Paulo: Presença, p. 110-111.

⁷ Ibid., p. 151.

Jean Aguerra, o protagonista da peça, era um líder revolucionário, que por pressões peculiares do momento, acaba-se transformando em ditador, cometendo várias atrocidades, chegando até mesmo a assassinar vários membros da comissão petrolífera, da qual pertencia. Ele era um homem de uns quarenta anos, alto e corpulento. Um dos seus braços era paralisado, calçava botas altas e pretas, vestindo-se com demasiada frequência umas calças de oficial e uma camisa escura, o qual é acusado de corrupto, tirano, ditador, assassino e sobretudo de ter vendido os campos de petróleo ao estrangeiro. Os três pontos capitais de acusação contra ele são:

Primeiro: atentados às liberdades essenciais. Assassínio de Lucien Drelitsch, director do jornal A Luz. Segundo: política prematura de industrialização da agricultura e deportação maciça dos camponeses rebeldes. Terceiro: cumplicidade com o estrangeiro na questão do petróleo. Manutenção dos operários numa situação intolerável.⁸

Jean Aguerra é essencialmente culpado por não nacionalizar o petróleo e ter industrializado o campo, usando única e essencialmente a violência, chegando ao extremo que um ser humano possa porventura chegar. Ele assassinou dois companheiros da revolução: Benga e Lucien.

Benga, um dos companheiros da revolução, o qual disputou com Jean a direção da organização revolucionária, acabou por sendo morto pelas mãos do próprio Aguerra com suspeitas de ser um agente inimigo. Porém, depois de morto se descobre que era inocente.

Lucien, por sua vez, era o melhor amigo de Jean. Enfim era quase seu irmão. Sendo um pacifista declara ser contra todo o tipo de violência e não aceita matar Benga, apesar de ter sido designado pela comissão revolucionária da qual pertencia. Essa comissão da qual Lucien fazia parte, além de ter organizado a revolução, era quem dava as ordens. Faziam parte dela: Jean, Benga e Hélène. Havia também mais três camaradas que morreram: Barrere, Delpech e Langeais. As reuniões dessa comissão revolucionária geralmente ocorriam na casa de Suzanne e Jean. No decorrer da ação dramática, Lucien acaba sendo encarcerado, deportado e morto no degredo, justamente por ter feito severas críticas aos métodos violentos de Jean.

Suzanne em meio ao seu depoimento menciona tais assassinatos afirmando categoricamente que Jean havia matado Benga e Lucien. Eis como Suzanne relata tal fato:

⁸ SARTRE, Jean-Paul. **A engrenagem**. Lisboa: Presença, p. 23-24.

___ Matou Benga com as suas próprias mãos. E quinze dias depois toda a gente sabia que Benga estava inocente. Mas era demasiado tarde. Matou Benga porque o incomodava. E mais tarde matou Lucien Drelitsch, porque tinha inveja da sua popularidade e desejava a mulher dele.⁹

Reybaz era o Ministro dos Negócios Estrangeiros. Alto, pesado, de forte arcabouço acaba sendo morto num conflito que envolveu um grupo de insurrectos e os próprios dignitários do qual fazia parte.

Já François era um dos doze dignitário envolvidos no processo revolucionário. Na verdade ele foi um dos idealizadores e responsável pelo julgamento de Jean Aguerra. Após os jurados terem dado o veredicto final, condenando o réu culpado de todos os pontos capitais de acusação apresentados contra ele, este passa ser o novo líder revolucionário e acaba seguindo o mesmo caminho de Aguerra: deixa-se triturar pela engrenagem.

Mater, por sua vez, era um homenzinho calvo. Tendo um ar aterrorizado e sendo ministro da Justiça, acaba sendo escolhido por François, para ser o advogado de Jean. Schoelcher: Era um homem muito alto e muito forte, de rosto duro. Era o diretor da Companhia estrangeira que explora os poços petrolíferos. Presidente do cartel do Petróleo, ou seja, era magnata do petróleo, simboliza o estrangeiro que sempre os espoliava, bem como, o explorador dos operários. Já Cotte era embaixador do país que explora o petróleo. Era um homem de uns cinquenta anos, seco, franzino, muito distinto, com rosto polidamente insolente.

Como se pode verificar em diversos momentos da peça a discussão sobre a temática do imperialismo e de suas engrenagens se faz presente. Exemplo disso é o diálogo estabelecido entre o Embaixador e François:

___ Sou Schoelcher, Presidente do Cartel do Petróleo.
___ Tem a coragem de circular nas ruas ___ diz François. Há muita gente que desejaria fazê-lo em postas.
___ Sei defender-me ___ diz Schoelcher com um sorriso.
Depois apresenta o seu companheiro:
___ O Senhor Cotte, Embaixador do nosso país.
___ Estou a tratar com o chefe do novo governo?
___ Sim.
___ Não quis esperar a notificação oficial para falar-vos ___ diz Cotte. ___ O Governo do meu país tem-se mostrado sempre muito preocupado em viver em bom entendimento com o vosso, e desejo transmitir-lhe o mais rapidamente possível a vossa resposta a esta pergunta: é verdade que uma

⁹ SARTRE, Jean-Paul. **A engrenagem**. Lisboa: Presença, p. 23-24.

das acusações apresentadas contra Jean Aguerra é a de não ter nacionalizado os petróleos?

___ É verdade.

___ Devemos ver nessa acusação uma indicação da política futura do vosso Governo relativamente ao petróleo?

François responde com irritação:

___ O julgamento de Aguerra é um assunto estritamente interno. Quanto à política que o Governo conta adotar, tereis conhecimento dela, como os meus compatriotas, pela declaração que farei hoje à meia noite.

O Embaixador inclina-se.

___ Perfeitamente. Quando pensa que serão restabelecidas as comunicações telefônicas com o estrangeiro?

___ A partir desta tarde, espero___ diz François.¹⁰

Ou ainda:

O nosso Governo não pretende senão ter relações de amizade com o vosso [...] Estou, no entanto, encarregado de vos prevenir de que se nacionalizarem os petróleos e desapossarem os nossos nacionais, consideraremos isso como um casus belli. [...] Lembro que o vosso país é pequeno e que o nosso é muito grande.

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A engrenagem*. Lisboa: Presença, p. 187.

A ENCENAÇÃO DE *A ENGRENAGEM* PELO GRUPO OFICINA

A Engrenagem,¹¹ uma adaptação cênica do roteiro cinematográfico de Jean Paul Sartre, feita por Augusto Boal e José Celso Martinez Correia, estreou nos palcos do teatro Bela Vista no dia 16/09/1960 às 21:00 h., permanecendo em cartaz por 15 dias. Posteriormente foi apresentada em clubes operários e sindicatos. Com este espetáculo o Grupo Oficina encerra a fase amadora e define seus princípios tomando decisões mais seguras: assumir o profissionalismo, mas manter-se como grupo autônomo.

Aproveitando a estrutura do roteiro cinematográfico da peça de Sartre, Boal e José Celso, além de desenvolverem um trabalho com linguagens cinematográfica e cênica, seus códigos e leis puderam na medida da auto-satisfação, preservar sua natureza de autores. Sobre este aspecto, a reflexão construída por Renan Tavares é primordial:

A dimensão social do texto e a efervescência do momento político levaram os adaptadores a focar a câmera nos episódios que melhor se adaptavam à nova linguagem (cênica). O texto cênico cortou do texto de Sartre os recheios psicológicos e suprimiu determinados contornos pessoais.¹²

Augusto Boal, o diretor do espetáculo, assim se expressou sobre a realização:

A engrenagem se passa num país imaginário que bem poderia ser o Brasil, disse Sartre a classe teatral na semana passada. E mais do que um esclarecimento sobre a peça o dramaturgo estava fazendo uma advertência à nossa gente de teatro. Somos os responsáveis pelo afastamento que ainda se observa no Brasil entre o teatro e a vida social. Por maiores que sejam as nossas crises nacionais, o teatro tem se mantido limpo de qualquer manifestação mais direta. É necessário sujá-lo as nossas mãos estão limpas, mas estão vazias. Nesse sentido “A engrenagem” é um espetáculo de exceção.¹³

Mas por que encenar *A Engrenagem*? Que motivos levaram o grupo Oficina a fazer essa montagem? Boal assim se manifestou no dia da estréia da peça:

Encenamos essa peça porque acreditamos ser o momento oportuno de repetir em voz alta, no palco, aquilo que Sartre nos disse durante 3

¹¹ De acordo com José Celso este roteiro escrito por Jean Paul Sartre já havia sido adaptado para a cena no ano de 1953 por Giorgio Strehler, para o Piccolo teatro de Milano.

¹² TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo: seus primeiros dez anos (1958-1968)**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 11.

¹³ *A Engrenagem* no Teatro Bela Vista. **O Estado de São Paulo**, 16 set. de 1960.

semanas de conferência e debates, aquilo que Sartre vem escrevendo e se tínhamos esse objeto e essa urgência, não podíamos preocupar com o tipo certo para a personagem certa, com os figurinos mais engraçadinhos, ou com os cenários mais bem pintados. Também nisto a Engrenagem é uma exceção. É um espetáculo sujo, grosso, cujo objetivo mais importante é reiterar Sartre¹⁴. (Destaque nosso)

Nesse sentido o crítico teatral Sábato Magaldi menciona as intenções políticas que levaram a montagem da referida peça pelo Grupo Oficina. Sob seu ponto de vista “...avizinhavam-se às eleições, e A Engrenagem, originariamente roteiro cinematográfico, prestar-se-ia como uma arma na luta a favor de uma das candidaturas, nos moldes do teatro político”.¹⁵

O programa de A Engrenagem traz informações valiosas sobre o projeto do Oficina. O espetáculo é apresentado como “[...] um reflexo direto deste amadurecimento. É o seu primeiro fruto, o primeiro resultado obtido em função das experiências acumuladas durante estes anos de trabalho em comum”.¹⁶ E mais: o espetáculo é definido como “uma tomada de posição, uma declaração de princípios”. Um compromisso ideológico, pois a escolha do texto foi determinada pela convicção “[...] por parte do grupo Oficina de que se fazia necessária sua presença nas lutas reais de nosso tempo e não exclusivamente o valor inegável do texto”.¹⁷

Outrossim, não se deve esquecer que nesse mesmo ano em que o grupo Oficina encenava a peça Engrenagem, Sartre veio ao Brasil para participar de uma conferência na cidade Araraquara, constituindo uma espécie de aferição simbólica do seu perfil intelectual. Nestas circunstâncias, empenhado na lutas políticas de seu tempo, cedeu-lhe os direitos de encená-la, oferecendo – nos um invejável espetáculo de participação efetiva nos combates de seu tempo. Eis como a visita de Sartre repercutiu nos membros do Oficina:

Sartre visita nosso país e põe, como filósofo dos países proletários, em carne viva a realidade do problema do imperialismo e de suas engrenagens. Eleições, Cuba, Congo, Sartre, são dados de uma situação que nesses quinze dias vão posar acima de todos os outros. A política vai ser o vértice de toda vida brasileira, vai ser a metafísica da nossa existência enquanto povo. Pois bem, essa situação está a pedir de todos nós uma resposta somos em Oficina todos jovens, todos sabemos o que

¹⁴ A Engrenagem no Teatro Bela Vista. **O Estado de São Paulo**, 16 set. de 1960.

¹⁵ MAGALDI, Sábato. A Engrenagem. **O Estado de São Paulo**, 29 out. de 1960.

¹⁶ PROGRAMA DA peça A Engrenagem. **Teatro Bela Vista em Revista**, set. de 1960.

¹⁷ Ibid.

está se passando. Sabemos, outrossim, que se estivéssemos representando nesses quinze dias, obras primas do teatro intimista ou fazendo pura estática, estaríamos fazendo o jogo dos que se interessam a que o povo ignore os dados da situação e os enfrente racionalmente. Nem poderíamos conviver o dia todo com a problemática política, virmos para o teatro abstrairmo-nos de tudo e representar. Diriam: “para isso são artistas” – ao que responderíamos “para isso não somos marionetes” – Ora, nós que havíamos escolhido a interferência, a luta pelo teatro não só pelo teatro mas pela humanização do homem, tínhamos obrigação nesse momento de nos pronunciarmos. Pois se somos humanistas, somos realistas e acreditamos que os países atrasados, agora subdesenvolvidos, estão se precipitando ao nível de sujeito do história, representando portanto as forças criadoras atuais contra as forças defensivas, de proteção de interesses em diluição, dos países superdesenvolvidos, em vias de objetivação histórica.¹⁸

Em meio o debate travado com os jovens intelectuais e artistas brasileiros, assim sugeriu acerca do roteiro cinematográfico: “A ação se passa num país imaginário. Poderia ser Cuba ou Brasil. O líder vitorioso da revolução, que substituiu Jean Aguerre o líder anterior, foi pelo mesmo caminho. Eu procurei mostrar, que enquanto o país é vítima do imperialismo, nenhuma orientação reformista resolve”.¹⁹ Além disso o dramaturgo Sartre durante sua visita ao Brasil assim se pronunciou acerca deste espetáculo:

Quando escrevi a Engrenagem, pensava nos países subdesenvolvidos, que já naqueles tempos estavam na ordem do dia e pensava efetivamente naquelas falsas revoluções que se fazem por assim dizer contra os governantes, mas que deixam intacto o grave problema do imperialismo, e que por consequência obrigam a fazer a revolução contra a revolução e a percorrer de novo o mesmo caminho percorrido pela primeira vez.²⁰

Consoante com a sugestão de Sartre, deve-se salientar que esta história de uma revolução libertadora que fracassa, poderia ter perfeitamente como cenário o território brasileiro, pois a engrenagem imperialista, além de ser bastante profícua no Brasil, diz respeito diretamente a nós brasileiros, visto que é um mal que assola profundamente a realidade brasileira. O subdesenvolvimento está presente no nosso cotidiano.

Portanto, é justamente contra toda essa situação de impotência, onde estamos fadados a viver em universo feito pelos outros, agindo como se fôssemos ridículas marionetes ou crianças indefesas que brincam inocentemente sob o olhar severo de

¹⁸ PROGRAMA DA peça *A Engrenagem*. **Teatro Bela Vista em Revista**, set. de 1960.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

enérgicos governantes, que se levanta a voz, de um dos maiores expoentes do existencialismo, Jean Paul Sartre.

O espetáculo foi concebido como uma forma de participação no processo eleitoral em curso, mais precisamente há um mês das eleições de 1960. Logo, foi graças ao artigo presente no programa desta peça, que nos traz informações valiosas acerca do projeto do Oficina, que foi possível constatar que a sua escolha fora imediata, ou seja, que a decisão de encená-la foi tomada um mês antes das eleições. Este programa nos revela que:

Tínhamos lido “A Engrenagem”, roteiro cinematográfico de Sartre sobre um país subdesenvolvido, vítima da Engrenagem imperialista. Percebemos imediatamente que por ser o único texto sobre o problema atualmente, seria o texto perfeitamente adequado ao tipo de resposta que queríamos dar. Mas tínhamos só um mês até as eleições e nosso pronunciamento teria de ser dado nesse período pré-eleitoral. Um mês corresponderia a quinze dias de ensaios e quinze dias de representação antes das eleições. Seria uma loucura? Montar – uma peça de Sartre em quinze dias? Mas não era nem uma peça de Sartre, era um roteiro cinematográfico que teria de ser adaptado!²¹

Como se pode notar o espetáculo foi concebido como uma forma de participação no processo eleitoral em curso. E a decisão de encenar *A Engrenagem* foi tomada um mês antes das eleições. A questão está claramente formulada nesta interrogação: “Um mês corresponderia a quinze dias de ensaios e quinze dias de representação antes das eleições. Seria uma loucura?”. O próprio Oficina responde: passar este tempo representando obras primas do teatro intimista seria estar “[...] fazendo o jogo dos que se interessam a que povo ignore os dados da situação e os enfrente racionalmente”.²²

A escolha, portanto, foi imediata: quando a peça foi escrita, afirma outro artigo neste mesmo programa, que as circunstâncias políticas internacionais impediam qualquer movimento de emancipação dos povos subdesenvolvidos, mas agora “[...] ela adquire novo significado, diante de um fenômeno da maior importância que se verifica na América Latina, e que por si só indica a possibilidade de destruição da engrenagem: a revolução de Cuba”.²³

Não cremos que haja fato histórico mais importante para a nossa geração do que a Revolução Cubana. Com a revolução, nossa geração viu e vê a

²¹ PROGRAMA DA peça *A Engrenagem*. **Teatro Bela Vista em Revista**, set. de 1960.

²² Ibid.

²³ Ibid.

possibilidade de superação do imperialismo. Todos nós chegamos à conclusão de que nossa maturidade era essa: não a utilização de nossa inquietação espiritual, estética e política para a venda de sabonetes e o aumento de “royalties”, não a placa de doutor, nem tampouco a vida fácil, a prostituição da vida intelectual; mas era a intervenção na nossa história, a posse da Razão Maior, da economia, da política, da consciência brasileira, a luta pela emancipação econômica e cultural do Brasil.²⁴

A Engrenagem permite que o grupo discuta com seu público questões candentes daquele momento histórico. Questões como alienação, revolução, imperialismo, papel e compromisso social do intelectual. O espetáculo é um reflexo do amadurecimento do grupo, de experiências acumuladas.

Nesta peça, com se vê, temos um Sartre mais político e sobretudo mais explícito. Uma vez que ele procura retrata a questão da libertação revolucionária da América Latina, expondo de maneira precisa e clarividente a engrenagem imperialista e a ininterrupta sucessão de ditadores. Sartre quis na verdade ao redigir este espetáculo evidenciar a inutilidade das ações conciliadoras entre os líderes revolucionários e o imperialismo.

Ainda neste programa, onde a peça *A Engrenagem* é apresentada como um reflexo direto do amadurecimento do grupo e sobretudo como o primeiro resultado obtido em função das experiências acumuladas desde a sua formação inicial, verifica-se a seguinte inflexão:

Antes de ganharmos esta convicção quase todos nós fomos individualistas: no mundo mágico da ribalta, alguns iam em busca de uma compensação pessoal para as frustrações e a sufocação difusa que a rotina burguesa nos oferece; outros possuíam uma clara vocação artística e uma vontade inabalável de fazer carreira. Mas tudo isso era colocado em termos personalistas. Nós nos acreditávamos coisas muito especiais e talvez alguns acalentassem discretos sonhos narcisistas de genialidade. Nossos semblantes orgulhosos, ocultava, entretanto uma estúpida ignorância: não tínhamos noção do que se passava a um palmo do nosso nariz. A natureza sublime da missão que nos dispúnhamos a cumprir no seio da sociedade, deixava-nos a tranqüila sensação de que éramos portadores de títulos de nobreza; por este motivo, julgávamo-nos com o direito de desprezar os imperativos da realidade circundante. Uma série de fatos encarregou-se de abalar nossas crenças ingênuas. Tornamo-nos então vulneráveis e descobrimos nossa inserção no seio da sociedade. Percebemos que se passava muitas coisas importantes ao nosso lado e que elas nos diziam respeito muito de perto: se quiséssemos compreender a nós mesmos era preciso em primeiro lugar compreendê-las. Desconhecíamos até então nossa própria realidade e nisto apenas

²⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1972):** Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 122.

refletimos em escala reduzida a situação global da sociedade brasileira... Uma evidência se nos faz presente: nossa realização pessoal integra-se na própria realização histórica do povo brasileiro.²⁵

Comentando o resultado artístico dessa montagem, um artigo publicado na imprensa paulistana logo após a estréia da peça, tece os seguintes comentários:

Assim, a peça termina por uma interrogação. Até quando os países subdesenvolvidos se submeterão a essa tirania? E surge no espectador outra pergunta, esta mais clara e mais premente: de onde vem essa tirania? Da esquerda? Da direita? Para muitos que assistiram ao espetáculo de estréia, tudo parecia indicar que da direita, a julgar-se pelos aplausos a cada diálogo intencional das personagens.²⁶

Neste sentido, vemos que o Grupo Oficina adquire uma nova conotação política, que por sua vez, permite-lhe assumir uma nova postura, tendo consciência de seu significado e inserção no processo histórico. Sinteticamente o Oficina rompe com os grilhões da incubadeira. “Descobre a engrenagem: envolve-se nela”.

²⁵ PROGRAMA DA peça *A Engrenagem*. **Teatro Bela Vista em Revista**, set. de 1960.

²⁶ *A ENGRENAGEM* pelo Grupo Oficina. **O Estado de São Paulo**, 17 set. de 1960.

INTERPRETAÇÕES SOBRE O ESPETÁCULO TEATRAL A *ENGRENAGEM*: A CRÍTICA ESPECIALIZADA

Uma das especificidades da arte teatral é seu caráter temporal efêmero. A mera leitura de determinado texto não traz, de forma alguma, a apreensão do espetáculo como um todo. Cada montagem apresenta seu próprio ritmo, possui uma materialidade única e irreproduzível fora do tempo e do espaço específicos, fora de sua representação. Na arte teatral a comunicação só se realiza efetivamente na relação direta entre palco e platéia. Assim, cabe perguntar: o que resta de um espetáculo teatral ao final da temporada? Além de programas, fotos, entrevistas com diretores, autores, atores e empresários, raros desenhos, anotações e materiais de cena, o que pode vir a ser uma das principais fontes consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época é a crítica teatral.

DARIN, Márcia.

A *Engrenagem* sob a crítica teatral tem como principal objetivo recuperar os vestígios dessa montagem através de sua recepção pela crítica teatral, buscando esclarecer, por meio do texto teatral e da crítica especializada, como se deu esse diálogo entre a produção e a recepção do espetáculo e, sobretudo com o intuito de evidenciar as variadas leituras, apropriações e significações do objeto artístico. Na verdade, a proposta de capítulo será pensar o objeto artístico em questão à luz da luta política em que se inseria naquela época.

Dessa maneira, para refletir sobre a repercussão de *A Engrenagem* junto ao público e à crítica, foi fundamental recorrer as críticas jornalísticas e a teóricos da estética da recepção partindo do pressuposto que a história da literatura dramática é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários e/ou dramáticos por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.

Jamais se esquecendo de que “[...] a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do

leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”.²⁷

Todavia ao utilizar as críticas jornalísticas a respeito do espetáculo *A Engrenagem* como forma de analisar seu diálogo com a sociedade do início da década de 1960 deve-se inicialmente tecer algumas considerações com relação à idéia de crítica cultural. Visto que “... a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir ‘verdades’ mas somente ‘validades’...”.²⁸

Além disso, as críticas, consideradas como fontes secundárias representam um universo próprio e forma através de suas análises uma dada representação do momento histórico pesquisado. Assim, as críticas teatrais devem ser trabalhadas pelo pesquisador pontuando algumas mediações para que este documento não apareça em nossa pesquisa como a única e possível versão dos acontecimentos. Algumas considerações são pertinentes para que o trabalho do historiador não seja um mero reproduzidor da versão da crítica construída sobre o objeto. Além de considerarmos a crítica como uma representação da realidade, deve ser ressaltada também a historicidade de seu autor.

Logo o historiador que utiliza a literatura dramática como documento histórico, trabalha com um universo amplo de significados, representações e conceitos que provavelmente necessitam de um olhar específico. Ao lado dos textos teatrais, a bibliografia sobre a temática, os artigos de jornais referentes à peça, as críticas publicadas sobre a apresentação e outras abordagens, como depoimentos orais e fotografias dos espetáculos, são exemplos de uma documentação muito rica que pode ser trabalhada pelo pesquisador. Cada documento, enquanto fonte, suscita problemáticas e merece considerações à respeito de sua especificidade. Logo, cabe ao historiador resgatar e/ ou conhecer o passado através dos vestígios que dispuser no decorrer da pesquisa histórica. Logo, compreende-se a obra de arte por meio da tríade: criação, comunicação e recepção. A obra *Literatura e Sociedade*²⁹ de Antônio Candido ao falar da relação entre obra, o autor e seu público é de extrema relevância para ajudar a aclarar essa questão.

²⁷ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

²⁸ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 161.

²⁹ CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: Pubifolha, 2000, p. 69.

Diante disso, como deve o historiador da arte proceder? Destarte ao analisar as diferentes apropriações dos produtos culturais por distintos grupos Roger Chartier nos propõe que façamos uma leitura histórica das peças, a qual “consiste em verificar nas formas contrastadas de representação o que fora do texto, para além do texto podia dar-lhe sentido”.³⁰ Já que cada forma e suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta diretamente seus possíveis usos e interpretações de um mesmo texto.

No caso específico do estudo da cena de *A Engrenagem*, deve-se ressaltar que a recepção do espetáculo, em meio ao processo de leitura do texto, sua adaptação e a forma da escrita cênica se dá em dois níveis. O primeiro refere-se ao diretor, atores e cenógrafos, agentes por excelência, que tornaram possível a montagem do espetáculo. Já o segundo refere-se à cena propriamente dita, que por sua vez abre um campo de possibilidades entre o texto e a cena.

Nesse caso, o historiador interessado em recompor a cena, ou seja, a relação entre a obra e leitor/ espectador deve levar em consideração as implicações estéticas e históricas e obedecer algumas “exigências” de ordem metodológica, como explicita Patriota:

A tarefa de recompor a cena possui desdobramentos importantes, porque além de trabalhar com a diversidade, em muitos casos o pesquisador deverá estar disponível para confeccionar a sua própria documentação, isto é, recuperar fragmentos que irão se materializar em depoimentos do diretor e dos artistas envolvidos nos projetos, ao lado do material já acessível.³¹

Grosso modo, o que nos interessa a partir desse momento é observar a maneira como este espetáculo foi lido, e resignificado por seus adaptadores e tradutores: Augusto Boal e Zé Celso. De início o primeiro dado a ser ressaltado é a influência que Sartre exerceu, ou melhor, o impacto que os escritos sartrianos tiveram na formação de jovens intelectuais e artistas, nos idos dos 1950 e 1960. Sob esse aspecto a leitura de José Celso Martinez Correa é cristalina:

Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente. Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartriana de ‘liberdade’,

³⁰ CHARTIER, Roger. **Formas e sentido** – Cultura escrita: entre a distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 92.

³¹ PATRIOTA, Rosângela. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Histórias e Historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Edufu, 2003, p. 73.

de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode. Você tem que se virar? Se vire!

[...] Com Sartre eu fui descobrindo o que minha geração descobriu principalmente com Cuba: a idéia de que não tem 'jeito', a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada. 'O dever do revolucionário é fazer a revolução': essa frase, essa noção de filosofia sartriana não batia como um slogan, não! Ela entregava à vida.³²

Recentemente, José Celso em entrevista à Folha de São Paulo, interrogado sobre suas ligações com o nacionalismo isebiano, confirmou a intenção de vincular a montagem de *A Engrenagem* à campanha presidencial do general Lott:

Essa palavra, nacionalismo, não bate. Eu digo que sou brasileiro. Eu gosto desta cultura. É você não estar condenado a uma forma que o procedeu. É encontrar um caminho específico. É isso das mediações, que o Sartre falava na Crítica da razão dialética. Por exemplo, o negro não é só um escravo que vai entrar no mercado de trabalho. É gerador de uma cultura nova, que está no camdoblé, na música. E o Brasil é diferente. O ISEB, aliás era antiimperialista, anti-sociedade global, digamos. *A Engrenagem*, do Sartre, na campanha do general Lott contra o Jânio (Quadros, ex-presidente), era assim.³³

É oportuno mencionar também que antes da estréia do espetáculo, várias manchetes chamativas sobre o espetáculo eram publicadas diariamente no jornal Estado de São Paulo, provavelmente com o intuito de divulgar a estréia de *A Engrenagem* no Teatro Bela Vista. Manchetes que ora explicitava a temática da peça (*SARTRE denuncia "A Engrenagem" triturando os países subdesenvolvidos* ou *"A ENGRENAGEM": O Drama dos Países Subdesenvolvidos*) ora qualificava o espetáculo como *"A peça mais importante e oportuna da temporada"*, enaltecendo que *"ninguém poderia deixar de assistir ao espetáculo"*, sobretudo *"para ver a realidade de seu tempo e de seu país"*.³⁴

Às vésperas da estréia, no dia 15 de Setembro de 1960 foi publicada a seguinte manchete apelativa: *"'A Engrenagem'. A mais direta! A mais violenta! A mais atual! A*

³² CORRÊA, José. Celso. Martinez. Romper com a família. Quebrar os Clichês. In: STALL, Ana Helena de Camargo de. **Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958– 1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 27; 30-31.

³³ DECANO DO GOZO. **Folha de São Paulo**, 31 ago. de 1997. (Caderno Mais!)

³⁴ **O ESTADO DE São Paulo**, Set. de 1960.

mais esperada! A mais grandiosa peça de Sartre! Somente 15 dias".³⁵ Com certeza esse seria um recurso proposital para chamar a atenção para a estréia.

Assim, um pequeno artigo intitulado "A Engrenagem no Teatro Bela Vista", publicado no dia da estréia da Engrenagem, comunica a chegada de A Engrenagem no palco brasileiro. O parágrafo inicial indica o local e horário de realização do espetáculo, a autoria da direção, bem como, a companhia teatral responsável pela produção do mesmo. Em contrapartida, o último parágrafo cita os nomes que compõem o elenco e as peças teatrais que foram produzidas pelo Grupo Oficina no decorrer de dois anos de atividades.

O texto cênico é uma adaptação do roteiro cinematográfico de Jean Paul Sartre com qual o grupo Oficina comemora seu 2ª aniversário. Inicia-se hoje às 21 horas no teatro Belo Vista, a apresentação de A Engrenagem, adaptação cênica do roteiro cinematográfico de Jean Paul Sartre, feita por Augusto Boal e José Celso Martinez Correia. Trata-se de uma montagem do grupo Oficina, que acaba encenar no teatro Arena, Fogo Frio.

[...] No elenco estão Renato Borghi, Jairo Arco e Flexa, Alzira Cunha, Edsell Brito, Albertina Costa, Mário Barra, Moracy Do Val, Moacir Marchesi e em participação especial Rosa Maria Murtinho. Com essa montagem o Oficina completa dois anos de atividades. Nesse período já encenou 5 peças "A ponte, Vento Forte para papagaio Subir, A Incubadeira, As Moscas e Fogo Frio. 4 peças são de autores nacionais, revelados pelo grupo, que também realizou uma experiência de teatro a domicílio."³⁶

Logo em seguida finaliza a discussão apoiando-se nas considerações feitas pelo diretor do espetáculo, Augusto Boal, que assim se expressou:

A engrenagem se passa num país imaginário que bem poderia ser o Brasil, disse Sartre a classe teatral na semana passada. E mais do que um esclarecimento sobre a peça o dramaturgo estava fazendo uma advertência à nossa gente de teatro. Somos os responsáveis pelo afastamento que ainda se observa no Brasil entre o teatro e a vida social. Por maiores que sejam as nossas crises nacionais, o teatro tem se mantido limpo de qualquer manifestação mais direta. É necessário sujá-lo as nossas mãos estão limpas, mas estão vazias. Nesse sentido "A engrenagem" é um espetáculo de exceção. Encenamos essa peça porque acreditamos ser o momento oportuno de repetir em voz alta, no palco, aquilo que Sartre nos disse durante três semanas de conferência e debates, aquilo que Sartre vem escrevendo e se tínhamos esse objeto e essa urgência, não podíamos preocupar com o tipo certo para a personagem certa, com os figurinos mais engraçadinhos, ou com os cenários mais bem pintados. Também nisto a Engrenagem é uma exceção. É um espetáculo

³⁵ A ENGRENAGEM no Teatro Bela Vista. **O Estado de São Paulo**, 16 set. de 1960.

³⁶ Ibid.

sujo, grosso cujo objetivo mais importante é reiterar Sartre.³⁷ (Destaque nosso)

Nessa mesma direção Zé Celso Martinez Corrêa, por sua vez, num artigo presente no programa da peça, ao explicitar sua adesão à importância política da encenação, para o Brasil dos anos 1960, revela:

[...] depois de dois anos de atividades não mais nos conformamos com a posição de utensílios para o divertimento de uma burguesia ociosa e queremos passar a posição de interferência junto ao público e a sociedade que vivemos. Por essa razão não podíamos deixar de montar a Engrenagem. Estamos em período eleitoral, nesses quinze dias o Brasil está sendo colocado como problema para todos os brasileiros. Cuba e o Congo dão exemplos que negam a eternidade de um mundo com países opressores e países proletarizados; Sartre visita nosso país e põe, como filósofo dos países proletários, em carne vive a realidade do problema do imperialismo e de suas engrenagens. Eleições, Cuba, Congo, Sartre, são dados de uma situação que nesses quinze dias vão posar acima de todos os outros. A política vai ser o vértice de toda vida brasileira, vai ser a metafísica da nossa existência enquanto povo. Pois bem, essa situação está a pedir de todos nós uma resposta somos em Oficina todos jovens, todos sabemos o que está se passando. Sabemos, outrossim, que se estivéssemos representando nesses quinze dias, obras primas do teatro intimista ou fazendo pura estática, estaríamos fazendo o jogo dos que se interessam a que o povo ignore os dados da situação e os enfrente racionalmente. Nem poderíamos conviver o dia todo com a problemática política, virmos para o teatro abstraímo-nos de tudo e representar. Diriam: “para isso são artistas” – ao que responderíamos “para isso não somos marionetes” – Ora, nós que havíamos escolhido a interferência, a luta pelo teatro não só pelo teatro mas pela humanização do homem, tínhamos obrigação nesse momento de nos pronunciarmos. Pois se somos humanistas, somos realistas e acreditamos que os países atrasados, agora subdesenvolvidos, estão se precipitando ao nível de sujeito do história, representando portanto as forças criadoras atuais contra as forças defensivas, de proteção de interesses em diluição, dos países superdesenvolvidos, em vias de objetivação histórica. Nossa posição era essa. Tínhamos lido ‘A Engrenagem’, roteiro cinematográfico de Sartre sobre um país subdesenvolvido, vítima da Engrenagem imperialista. Percebemos imediatamente que por ser o único texto sobre o problema atualmente, seria o texto perfeitamente adequado ao tipo de resposta que queríamos dar.³⁸

Através comentário acerca da encenação de *A Engrenagem* ficou nítido que mais que a apreensão da filosofia de Sartre, interessou a Boal trazer à cena o dramaturgo francês. Ou seja, que sua intenção principal era reiterar Sartre. Além disso, Boal expôs sua

³⁷ *A ENGRENAGEM* no Teatro Bela Vista. **O Estado de São Paulo**, 16 set. de 1960.

³⁸ **SOBRE A ENGRENAGEM. Programa do Espetáculo**. São Paulo, 1960. (replicado em **Dionysios – Teatro Oficina**, Rio de Janeiro: MEC/SEC, n. 26, p. 121-122, 1982.)

preocupação sobre os caminhos adotados pelo teatro contemporâneo, enfatizando a necessidade que o teatro tem de desmistificar e provocar o público.

No entanto apesar de ser um texto que substancialmente se propõe a noticiar a estréia de uma montagem, nesse artigo o leitor não obtém informações mais aprofundadas sobre a temática do texto. O público paulistano só teria acesso às essas informações na crítica de Gustavo Dória intitulada “A estréia de ontem: *A Engrenagem* pelo Grupo Oficina”.³⁹ Nessa crítica, Dória, num primeiro momento, teve a preocupação de sublinhar militância política de Sartre e situar historicamente a escritura do texto *A Engrenagem*. Logo seguida, menciona que o propósito do Grupo Oficina de levá-lo a cena, tratava-se de um trabalho meritório, mas que também era importante verificar se o resultado correspondeu à expectativa. Para tanto fez as seguintes colocações:

Em “*A Engrenagem*” Sartre retorna o tema, mas desta vez em dimensões mais amplas. Não é o revolucionário oriundo da pequena burguesia que se revela, mas o chefe de uma revolução que se sente impotente para atingir aos fins que propunha ao liderar o movimento que o guindou ao poder. Vitorioso, ele será julgado pela impossibilidade de liberar os seus correligionários do jugo dos países mais forte que sufocavam o seu. E outro chefe surgirá de sua condenação, implicado nos mesmos problemas e também destruído por ele. Assim à peça termina por uma interrogação adequando os países subdesenvolvidos se submeterão a essa tirania? E surge no espectador outra pergunta, estamos claro e premente de onde vem essa tirania? Da esquerda? Da direita? Para muitos que assistiram ao espetáculo da estréia tudo parecia indicar que da direita, a julgar-se pelos aplausos a cada dialogo intencional dos personagens.⁴⁰

No que se refere ao trabalho dos adaptadores para a realização do espetáculo fez considerações lapidares que permite tecer conjecturas e recompor os fragmentos de materialização da encenação de *A Engrenagem*. Tanto que faz a seguinte advertência ao público leitor:

Se abandonarmos essas questões políticas e encararmos sob o ponto de vista teatral o trabalho dos adaptadores, podemos afirmar que se não representa o ideal, pode ser considerado razoável, tendo em vista as dificuldades que apresentava mesmo porque colocar no palco um texto destinado ao cinema representa um trabalho árduo e pensamos, quando se sempre inglório.⁴¹

³⁹ DÓRIA, Gustavo. A estréia de ontem. *A Engrenagem* pelo grupo Oficina. **O Estado de São Paulo**, 17 set. de 1960.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

Sob essa perspectiva, Dória tece os seguintes comentários acerca do trabalho realizado pelo diretor do referido espetáculo. Sob seu ponto de vista:

Augusto Boal, na encenação da peça escolheu um dos dois caminhos que foram impostos pela adaptação: ou faria um trabalho puramente estático, com a predominância do texto, ou valorizava sobretudo a ação dos personagens através de mudanças de luz, tom de voz dos artistas, marcações acentuadas de grupos, para dar ao público a noção do movimento típico do cinema, da mudança de locais e da psicologia dos personagens. Optou por esta última solução e fez bem, mas isso não significa que conseguiu realizar um trabalho além do regular. Lutando com um grupo de atores vindos do amadorismo em sua maioria teve dificuldade em conseguir deles o máximo de rendimento que procurou tirar de suas ações. Assim é que, nos movimentos do conjunto, se sente uma espécie de timidez própria não só da premência de tempo em que a peça foi encenada como também da inexperiência dos comparsas.

Logo em seguida, esse crítico brasileiro teve a preocupação de fornecer informações ao leitor acerca do elenco de *A Engrenagem*, tanto que fez as seguintes ressalvas:

Sobressaem-se, entretanto nas interpretações Rosa Maria Murtinho, Alzira Cunha, ambas num nível profissional, justas e precisas em todos os momentos que intervêm na ação. Jairo Arco e Flecha, Moib Aid e Mário Barra, num tom mais modesto, desempenham-se bem seus papéis. Eugênio Kunest, em duas aparições, transmite com precisão o que lhe foi destinado como personagem. Quanto aos outros, em número bastante grande, mantiveram o espetáculo em um nível quase sempre aceitável, sem bem, que em certos momentos foram causadores da quebra de ritmo que o encenador pretendeu dar ao espetáculo.⁴²

Finalizando sua apreciação crítica acerca deste espetáculo, o crítico destaca ainda que foi “[...] muito boa a solução cênica optada pelo encenador, fazendo toda a ação girar num mesmo local, transformado apenas pelo jogo de luzes, muito bom, aliás”.⁴³

Num caminho singularmente próximo, Dorian Jorge Freire, ao se debruçar sobre o mesmo espetáculo, tece algumas considerações positivas acerca da encenação. A constatação de que somos vítimas da engrenagem imperialista aludindo a temática principal da peça é o ponto de partida do artigo intitulado *Carta-Testamento de Vargas na Engrenagem de Sartre*:

⁴² DÓRIA, Gustavo. A estréia de ontem. *A Engrenagem* pelo grupo Oficina. **O Estado de São Paulo**, 17 set. de 1960.

⁴³ Ibid.

Somos parte (ou vítimas) da engrenagem. Estamos a ela ligados, a ela condicionada, a ela presos. Não é possível o gesto do heroísmo, a palavra da subversão, o esforço rebelde. Impossível é não reconhecer que somos peças de uma máquina que a engrenagem limita os nossos gestos, palavras e esforços, condenando-os a infecundidade. O que foi a Carta-testamento de Getúlio Vargas? O que foi a carta-testamento de Getúlio Vargas? O documento-prova de nossa sujeição à engrenagem. Vargas foi levado ao sacrifício quando entendeu que romper a engrenagem, naquele difícil momento histórico era colocar a Nação no clima perigoso da ressurreição, de imprevisíveis consequências.⁴⁴

Posteriormente o trabalho do Grupo Oficina é evidenciado, elogiado e qualificado como “o que de mais sério, de mais importante é feito no Brasil em matéria de teatro”, como demonstra Dorian Jorge Freire, na seguinte argumentação:

No grupo teatral de São Paulo, chamado Oficina, há a reconhecer, além do talento de seus membros, uma inaudita coragem de afirmar. Uma terrível coragem de ser fiel às idéias, ao momento presente, a realidade que aí temos, desafiando os nossos sofismas e as nossas medrosas ou equívocas justificações. Hoje será o que de mais sério, de mais importante é feito no Brasil, em matéria de teatro. Sem exagero de modéstia e nem excesso de humildade, aquele punhado de moços – 23 anos é média de suas idades – vem procurando fazer não apenas um teatro novo, um teatro de vanguarda (não aquele deturpado pelos críticos e cínicos da Europa), mas inclusive, ligar o teatro à realidade brasileira, para que ele possa enfim, prestar a sua contribuição no instante decisivo que todo vivemos Em porta de um pleito decisivo para os destinos do país, o grupo foi fiel aos seus objetivos, fiel a sua missão, levando o público paulista, tão mal servido nas nossas casas de teatro, a sua contribuição de esclarecimento, de fé e de confiança no futuro do Brasil.⁴⁵

No tocante a encenação considerou o espetáculo como um divisor de águas na trajetória do teatro brasileiro conforme corrobora na seguinte passagem “A encenação de Jean Paul Sartre marco de uma nova realidade no teatro brasileiro não será apenas um gesto de ousadia, mas, principalmente, uma atitude digna de uma mocidade que, através do conhecimento de uma realidade, dá o ponto de partida para a libertação”.

Em outro rápido artigo (flash) sobre a Engrenagem também de sua autoria, explicita o impacto político do espetáculo, considerando a peça como um acontecimento político que empolgava amplos setores da sociedade e que procura despertar o público da passividade diante dos acontecimentos históricos.

⁴⁴ FREIRE, Dorian Jorge. *Carta-Testamento de Vargas na Engrenagem de Sartre*, [S.l], 16 set. 1960.

⁴⁵ Ibid.

Dentro de suas dimensões universais salta o problema brasileiro, desde a espantosa carta-testamento de G. Vargas, à nossa luta pelo petróleo, à remessa de lucros ao estrangeiro, o comprometimento de patrícios aos interesses que não são nossos e que muitas vezes são contra nós. Daí porque, agora a peça vale como acontecimento político. Daí porque, já agora empolga as áreas mais vastas e responsáveis de nossa população: políticos, trabalhadores, estudantes, moços, homens de boa fé. Será impossível sair de A Engrenagem sem a certeza de que até mesmo a passividade é uma forma criminosa de convivência.⁴⁶

Aproximando-se da estratégia dos artigos anteriores, a crítica de Helena Silveira, intitulada *Sartre na Engrenagem*, apoiou-se sistematicamente em diferentes trechos do programa. No entanto, diferentemente da primeira, existe nesta crítica um exercício reflexivo mais amplo. Em verdade, o que existe em comum entre ambas é a proposta de comentar a encenação. Nesse sentido, buscou-se primeiramente situar a peça sucintamente no momento de sua produção, como corrobora o trecho a seguir:

A encenação de A Engrenagem foi uma definição de propósitos do Oficina. Ela apareceu como um compromisso com a programática humana. Naquele momento o grupo queria um teatro que tratasse de problemas morais, psicológicos, sociais e econômicos, relacionados com o problema do homem de São Paulo. Nos 15 dias que antecederiam ao pleito Eleitoral, o homem de São Paulo, como o homem do Brasil, se preocupava com o problema político. Devido ao próprio compromisso individual de participação na realidade brasileira, tiveram necessariamente de colocar a política como problema. Na concepção do grupo, o problema mais importante do Brasil era o problema do subdesenvolvimento: dentro do debate democrático de idéias queriam dizer que o problema não era de ordem moral ou agrário, mas de ordem estrutural, que envolvia todo o país, relacionado com a condição de país subdesenvolvido, vítima de uma engrenagem de interesses estrangeiros.⁴⁷

Logo em seguida, Silveira procurou fazer um resumo de enredo citando novamente alguns trechos do programa:

A peça de Sartre foi o resultado de uma adaptação do roteiro cinematográfico realizado por Zé Celso e Boal. A peça discute a questão da libertação revolucionária da América Latina, expõe a engrenagem imperialista e a ininterrupta sucessão de ditadores. Enquanto qualidade sem dúvidas As Moscas é bastante superior: mas o entusiasmo cotidiano pela Revolução Cubana, a súbita certeza/esperança de que a libertação estava mais perto e seria possível as disputas internas da conturbada política brasileira, num período de agitação pré-eleitoral, fazem da escolha de a “A Engrenagem” um acerto mais eficaz.

⁴⁶ FREIRE, Dorian Jorge. **Carta-Testamento de Vargas na Engrenagem de Sartre**, [S.l.], 16 set. 1960.

⁴⁷ SILVEIRA, Helena. *Sartre na Engrenagem*. **Folha de São Paulo**, 16 set. de 1960.

[...] De fato, os rapazes do Oficina assumiam um compromisso ideológico, pois a escolha do texto foi determinada pela convicção por parte do grupo de que se fazia necessária sua presença nas lutas reais de sua época e não exclusivamente pelo valor inegável de seu texto. O espetáculo foi concebido como uma forma de participação no processo eleitoral em curso. E a decisão de encenar “A Engrenagem” foi tomada um mês antes das eleições, o que corresponderia a 15 dias de ensaio e 15 de representação.⁴⁸

Em outro momento, aspectos da literatura sartriana, principalmente no que refere a sua proposta teatral, é resumidamente esboçado.

Com relação à literatura de Sartre, sabe-se não ser toda ela, um passeio ao sol das palavras. O escritor compromete linha por linha. Sobretudo o seu teatro é testemunho de seu pensamento político – filosófico e de tal sorte que o grande público pode ter acesso a ele através de sua ficção.⁴⁹

Seguindo essa linha de raciocínio fez questão de pontuar e ao mesmo tempo informar ao leitor/espectador as intenções políticas que levaram o Grupo Oficina a realizar a montagem desse espetáculo. Helena Silveira assim se expressa:

O grupo justifica dizendo que passar este tempo representando obras primas do teatro intimista seria estar fazendo o jogo dos que se interessam a que o povo ignore os dados da situação e os enfrente racionalmente. Um aspecto importantíssimo a ser ressaltado é que os moços do Oficina estavam imbuídos da certeza de que realizavam uma missão e que essa missão era oferecer ao Brasil: o legítimo Teatro Brasileiro. Jamais havia sido encenada uma peça que tratasse dos problemas do subdesenvolvimento nacional. Não esperavam eles resolver no palco, os problemas do Brasil. Estavam decididos, no entanto, a formular o problema, a colocar de tal forma visível e marcante que provocasse responsabilidade no público que teria de situar dentro dessa monstruosa contradição. A Engrenagem tinha seus heróis e vilões nas páginas dos noticiários internacionais por aí fazendo história. Assim o grupo procurava tornar o teatro veículo de idéias, apontando soluções, prestando depoimentos, fazendo que a arte de representar se tornasse mais que um prazer estético do espectador, uma chamada à sua consciência de cidadão do mundo.⁵⁰

Além disso, outro aspecto que merece aqui ser destacado é que a crítica feita por Helena Silveira trouxe à tona um tema ainda não explorado pelos anúncios anteriores: os debates promovidos após a encenação do espetáculo. Por esses motivos a análise seguinte é extremamente oportuna:

⁴⁸ SILVEIRA, Helena. Sartre na Engrenagem. **Folha de São Paulo**, 16 set. de 1960.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

O oficina realizava debates após os espetáculos sob a programação da Associação Paulista de Críticos Teatrais com a participação do público, intelectuais, críticos e integrantes da classe teatral. Dentre os temas propostos os quais discutiam a questão teatral e política, pode-se destacar dois: a engrenagem imperialista impedindo o progresso dos países subdesenvolvidos; o teatro de participação política. Sem dúvida os integrantes do Oficina tinham em mente que cada um escolheria o voto na liberdade que a constituição possibilitava, mas a cegueira, esta deveria ser combatida a cada instante e com todos os recursos. Ao abrir o palco do Teatro Bela Vista ao debate ideológico elevado, o grupo prestava à Nação, naquela hora de confusão publicitária que antecedia às eleições, um grande serviço. Pois como o crítico Jorge Cunha Lima acredita: “O teatro, como qualquer arte, é qualquer coisa que pode ir muito além do estético, porque pode transformar-se em consciência.”⁵¹

A esse respeito Zé Celso teceu as seguintes considerações:

Nesse momento o país estava em eleições: era a época do Jânio Quadros e do Lott. Então, durante a representação a gente perguntava a sério para o público: “O que vocês vão fazer dessa engrenagem, o que vocês vão fazer do imperialismo?”. Inclusive, nós utilizamos o teatro para uma exposição sobre esse tema, sobre a Petrobrás, aquelas coisas da época. Cada noite tinha um debate e nós perguntávamos de que lado os caras estavam. Foi aí que tivemos a nossa primeira experiência com a censura. Íamos representar *A Engrenagem* no Museu do Ipiranga, em São Paulo, e a representação foi proibida com a desculpa de que as crianças não poderiam assistir ao espetáculo. Nós nos amordaçamos com umas tiras de pano branco e fizemos uma passeata até o Sindicato dos Metalúrgicos para mostrar a peça lá.⁵²

⁵¹ SILVEIRA, Helena. Sartre na Engrenagem. **Folha de São Paulo**, 16 set. de 1960.

⁵² STALL, Ana Helena de Camargo de. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958– 1974)** de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 29.

A ENGRENAGEM E OS IMPASSES COM A CENSURA

A encenação de *A Engrenagem*, como se pode verificar, provocou sérios e polêmicos debates. Ainda em cartaz, enfrentaria acidentes e incidentes. No dia 1º de Outubro, o Teatro Bela Vista, sem aviso prévio, se fechou para os atores e para o público, que já havia comprado ingressos. Nesse dia os atores não puderam nem mesmo tirar suas roupas; pensaram então em fazer uma apresentação em meio à avenida São João, como forma de protesto.⁵³

Apesar de ter sido ensaiado em apenas 15 dias, este espetáculo provocou fortes repercussões junto ao público paulista gerando um confronto direto com a censura, a qual através do Juizado de Menores e do DDP (Departamento de Diversões Públicas) proibiu uma apresentação desse espetáculo que seria realizada no Museu do Ipiranga.

O Departamento de Diversões Públicas proibiu a realização desse espetáculo alegando primeiramente que não existia autorização legal expressa para a realização de espetáculos teatrais em via pública. Em segundo lugar alegaram que a peça *A Engrenagem* era proibida para menores de 18 anos.

Diante da proibição o Grupo Oficina rebateu energicamente as alegações da censura através de um documento intitulado “*Esclarecimento em forma de protesto*”. Através deste, o Grupo Oficina procurou esclarecer a opinião pública e ao mesmo tempo protestar contra as medidas arbitrárias tomadas pelo DDP e pelo Juizado de Menores pela proibição do referido espetáculo. Quanto ao primeiro argumento utilizado pelo DDP, os membros do Oficina assim se manifestaram:

O primeiro argumento em que se baseou a proibição, se se observar na interpretação da legislação omissa, a analogia, os costumes e os princípios gerais do direito, cairá por terra. Sabemos que em quase todos os países do mundo se realizam esses espetáculos em via pública, muitas vezes patrocina dos pelo governo, com apoio de todas as camadas da população, constituindo-se essas realizações em confraternização de grande significado artístico e recreativo... E mesmo aqui no Brasil, nos festivais de teatro patrocinados pelo governo da União, em colaboração com os Estados, inclusive o Estado de São Paulo, muitos espetáculos já foram realizados em praça pública, como por exemplo o de Calderon de La Barca “Auto da Devoção à Cruz”, levado em 1959 em Santos nas escadarias da Catedral, assistido, subvencionado, incentivado e aplaudido

⁵³ ATORES NÃO PUDERAM encenar: A engrenagem: o teatro fechou para eles. **Folha de São Paulo**, 02 out. de 1960.

por autoridades federais, estaduais e municipais. Outrossim, a própria Comissão Estadual de Teatro vem prestigiando enormemente o PTP, Pequeno Teatro Popular, já concedendo significativa verba para que essa entidade realizasse espetáculos em praça.

Quanto aos costumes basta lembrar que o teatro nasceu na praça, e desde a antiguidade e Idade Média, é representado nos logradouros públicos. Convém, ainda, e lembrar o quanto evoluímos em nossas liberdades democráticas desde aqueles tempos. É de elementar compreensão que os princípios de equidade, de justiça, para aqueles que cumprem função social, educando e divertindo o povo recomendam a realização de espetáculos como da “Engrenagem”.⁵⁴

Com relação ao segundo obstáculo os integrantes do Oficina procurou superá-lo, entregando a peça ao julgamento do Juizado de Menores para que essa entidade através da Comissão de Teatro e da Curadoria de Menores, indicasse os cortes que deveriam ser feitos para que a peça pudesse ser vista por menores. Haja vista que a argumentação do Juizado dava a impressão de que a peça era prejudicial principalmente pelos tiros disparados no decorrer do espetáculo e, sobretudo pelo caráter panfletário, favorável à agitação na praça, que poderia ser desfavorável ao menor. O Grupo Oficina rebateu da seguinte maneira:

Quanto aos tiros, é preciso lembrar que os filmes de “cowboy” liberados para menores estão cheios de cenas em que índios são assassinados em dúzias pelo mocinho sem que isso signifique para o mesmo qualquer horror ao fato de matar. Os tiros iriam ferir os ouvidos do menor? Muito mais feriu a belíssima exibição pirotécnica que se deu no mesmo local, no mesmo dia em que iria ser realizado o espetáculo de “A Engrenagem”.

Quanto ao fato do caráter panfletário ser favorável à agitação, convém lembrar que os comícios oferecem iguais e maiores possibilidades de agitação, uma vez que se diz felizmente o que se quer, (tomara que por mais algum tempo) e se dá nomes aos bois (a Engrenagem se passa num país imaginário).⁵⁵

Além de rebater as alegações empreendidas pela Censura, os membros do Oficina sublinharam a contribuição que *A Engrenagem* trouxe para o debate político de 1960. Para eles:

[...] a “Engrenagem” oferece uma grande lição moral para todas as idades a condenação dos tiranos e a revelação de que somos vergonhosamente presas de uma estrutura subdesenvolvida, nas malhas do imperialismo internacional, fonte de nossas misérias morais e materiais e que essa situação tem de ser superada.⁵⁶

⁵⁴ PACHECO, Mattos. Esclarecimentos em forma de Protesto. **Diário da Noite**, São Paulo, 08 nov. 1960. (Republicado em **Dyonisos** – Teatro Oficina. Rio de Janeiro: MEC/SEC, n.26, p. 123-125, 1982.)

⁵⁵ Ibid., p.124.

⁵⁶ Ibid.

Nessa perspectiva, um artigo publicado pela imprensa paulistana, intitulado *Passeata de protesto pela não encenação em público da peça “A Engrenagem”* também evidencia a indignação do grupo Oficina com o DDP e o Juizado de Menores, que os motivou a realizar uma passeata de protesto.

Todo o elenco do grupo teatral Oficina, numerosos figurantes, inclusive grevistas da Aimoré, e da fanfarra do Colégio São Judas Tadeu concentraram-se na noite de ontem, cerca de 20 horas no monumento da independência (Ipiranga), dali saindo em passeata até a sede do Clube Atlético Ipiranga, em manifestação de protesto contra a determinação do Juizado de Menores que impediu a encenação da peça “A Engrenagem” em praça pública. Os manifestantes, que pretendiam representar a discutida peça aos pés do monumento do Ipiranga apresentavam-se de mordaças e conduziam cartazes alusivos à greve do pessoal da Aimoré. A passeata, que despertou a curiosidade popular pelo silêncio de seus participantes desenvolveu-se por cerca de 2 horas na mais absoluta ordem. Na sede do Clube Atlético Ipiranga, na rua Xavier Curado, com entrada franca e sob rigorosa vigilância do Juizado de Menores e da polícia, a peça foi encenada, atraindo numerosa assistência. Segundo apurou a reportagem junto a elementos do Grupo Teatral Oficina, a proibição teve como motivo as cenas de violência e nas quais são disparados numerosos tiros (pólvora seca), apontados como capazes de provocar pânico entre a população se levada a efeito a encenação num local público.⁵⁷

Como se pode verificar o Grupo desfilou pelas ruas amordaçado, juntou-se a uma manifestação de grevistas da fábrica Aymoré e acabou realizando o espetáculo (mesmo convidados, os grevistas foram impedidos de entrar) no C. A. Ipiranga.

Marchamos em passeata para o bairro do Ipiranga, amordaçados e tivemos ainda a surpresa de vermos barrados às portas do C. A. Ipiranga, os grevistas da Aimoré, que havíamos convidados a fazer figuração em nossa peça. Os heróicos grevistas, apoiados pela Igreja, não puderam ao menos assistir a peça, exclusivamente porque reivindicavam seus direitos, contra uma fábrica pertencente à “Engrenagem Imperialista” que não quer admiti-los.

No local aonde se proclamou a Independência ela nos foi inteira mente roubada. Uma peça que diz respeito ao mesmo clima do grito do Ipiranga, que tem a mesma inspiração generosa em favor da liberdade, que afirma que algumas condições de subdesenvolvimento têm de ser superadas para que se possa gritar Independência sem se ter que morrer, foi proibida defronte ao monumento do Ipiranga, e não por portugueses, mas por brasileiros... O monumento perdeu todo o sentido, transformou-se num monte de pedras...⁵⁸

⁵⁷ PASSEATA DE PROTESTO pela não encenação em público da peça “A Engrenagem”. [S.l.], 1960.

⁵⁸ PACHECO, Mattos. Esclarecimentos em forma de Protesto. **Diário da Noite**, São Paulo, 08 nov. 1960. (Republicado em **Dyonisos** – Teatro Oficina. Rio de Janeiro: MEC/SEC, n.26, p. 123-125, 1982.)

Numa outra perspectiva a crítica de Sábato Magaldi intitulada *A Engrenagem* se destaca por dar ênfase na relação entre a encenação e o Brasil do início da década de 1960. Neste artigo, o crítico brasileiro além de tecer considerações acerca do texto dramático, procura explicitar uma articulação sobre texto e cena, destacando outros elementos do espetáculo. Dentre esses elementos, abordou um inédito que não foi explorado por nenhuma das críticas anteriores: o processo de adaptação do roteiro cinematográfico. Enfim faz uma ampla análise sobre o espetáculo.

O crítico Sábato Magaldi buscou fornecer informações sobre as circunstâncias em que o Grupo Oficina encenou *A Engrenagem*, as quais ajudariam, por certo, a compreender o espetáculo, apresentado inicialmente durante duas semanas, no Teatro Bela Vista no ano de 1960.

De início Magaldi menciona as intenções políticas que levaram à montagem da peça:

Sartre veio a São Paulo e seu ardor combativo polarizou o interesse dos intelectuais e da juventude, e mesmo daqueles que, por divergências ideológicas, não puderam aceitar a sua palavra de ordem. Era justo que se procurasse canalizar para o Teatro a imensa e simpática ordem publicitária levantada pelo autor de *Huis Clos*. Mas, sobretudo, avizinhavam-se às eleições, e *A Engrenagem*, originariamente roteiro cinematográfico, prestar-se-ia como arma na luta a favor de uma das candidaturas nos moldes da teoria do Teatro político.⁵⁹

Posteriormente procura evidenciar as condições temporais em que se deu a montagem do espetáculo, sublinhando que suas análises justificavam em larga medida pelo fato da encenação não ter malogrado, mas, ao contrário, ter um resultado satisfatório.

Augusto Boal e José Celso Martinez Correia fizeram às pressas a adaptação cênica e os ensaios se reduziram a não mais de quinze dias. A lembrança desses dados seria inútil, se a montagem tivesse malogrado. Como são numerosos os aspectos positivos da realização do Oficina, porém, a narrativa do esforço despendido acrescenta um novo elemento ao êxito.⁶⁰

⁵⁹ MAGALDI, Sábato. *A Engrenagem*. Estado de São Paulo, 29 out. de 1960.

⁶⁰ Ibid.

Ainda neste artigo explicita que, além do exame do espetáculo, como resultado artístico, interessava-lhe analisar as intenções dos adaptadores e dos dirigentes do conjunto, pelas possíveis conseqüências de seu ponto de vista na vida teatral da cidade.

Nesse sentido o trabalho dos adaptadores Augusto Boal e José Celso Martinez Côrrea são evidenciados. Sobre o trabalho dramaturgico dos encenadores Magaldi, assim se manifestou:

Augusto Boal e José Celso Martinez Côrrea são autores e, embora em estágios diversos (pela maior experiência do primeiro), refletem uma certa ordem de idéias da nova geração. Antes de escrever *Revolução na América do Sul*, Augusto Boal lançou *Marido magro*, *mulher chata* e uma série de outras peças, inspiradas em preocupação do movimento literário, e que afiaram o seu instrumento técnico. Mesmo o atual espetáculo do Teatro de Arena é muito mais expressão de um pensamento livre e apartidário (não obstante as suas implicações políticas), do que obra de um espírito empenhado em filiar-se a uma das forças em choque. Com *Vento Forte* para papagaio subir e *A Incubadeira*, textos artisticamente pouco elaborados, mas reveladores do talento, José Celso Martinez Côrrea se mostrava ainda prisioneiro de seus demônios. É esse o fardo de todos os jovens escritores, ligados umbilicalmente à origem familiar e de classe, e ao itinerário estético do nosso século. Pela inteligência, são capazes de inclinar-se sobre as realidades políticas, e preferir essa ou aquela facção, que satisfaça mais aos seus anseios intelectuais. Sentimentalmente, não estão sustentados por experiências emotivas de igual maturidade. Daí não terem uma linha de conduta perfeitamente definida e oscilarem com freqüência, nos pronunciamentos objetivos, segundo os reclamos mais imperiosos do instante. Dentro de si mesmos, os adaptadores não encontrariam matéria para produzir um texto original, de aplicação política imediata. Aproveitando a estrutura já pronta do roteiro cinematográfico de Sartre, puderam eles satisfazer a uma necessidade de participação, sem que violentassem ao mesmo tempo a sua natureza de autores.⁶¹

Em outro momento o trabalho de montagem é objeto de discussão.

A passagem de um roteiro cinematográfico a peça teatral já acarretava, em si, um conjunto de alterações. A flexibilidade que se permite à câmera deveria ser em grande parte reduzida, no palco, e a primeira tarefa era assim a de escolher os episódios que se prestariam à nova linguagem. A expansão descritiva do cinema precisou concentrar-se para atender aos limites do teatro, em que a palavra, por outro lado, ganha um relevo que se esbate diante da tirania da imagem (será essa uma das razões do não aproveitamento do trabalho de Sartre, até hoje, numa película?).⁶²

⁶¹ MAGALDI, Sábato. *A Engrenagem*. Estado de São Paulo, 29 out. de 1960.

⁶² Ibid.

Em seguida, Magaldi analisando o processo da cena deste espetáculo salienta além dos motivos estruturais, que determinariam inevitavelmente uma mudança na adaptação cênica, os intentos específicos do espetáculo impuseram outras escolhas.

Sob seu ponto de vista como se almejavam evidenciar o tema da engrenagem isto é, o jogo fundamental entre um povo colonizado e uma nação imperialista, despertando assim as consciências para uma luta política, o texto cênico promoveu algumas alterações: cortou o aspecto psicológico, suprimir certos contornos pessoais e acresceu à trama subsídios das reportagens sartrianas sobre Cuba, a fim de que o espetáculo ganhasse em clareza de objetividade.

Prosseguindo com suas análises Magaldi também tece ponderações acerca da estrutura textual do roteiro, assim como, um resumo de enredo. Assim, se expressa:

O roteiro, embora não seja uma das melhores realizações literárias do autor de *Os seqüestrados de Altona*, guarda as características básicas de toda a sua obra. A ação presente se passa num tribunal (as saídas se prestam, sobretudo a colher novos elementos para o debate) e, ao iniciarse o julgamento do indiciado, o júri resolve opinar sobre os atos e sobre o homem. Essa opção, além de tornar mais completo o juízo sobre as atitudes de Jean Aguerre, permitiu Sartre desenhar com maior profundidade a personagem, que de outra forma se conteria em clichês exteriores.⁶³

Outros aspectos sobre a constituição e/ou elaboração da cena são feitos logo em seguida.

A técnica do flashback reúne, assim, dois objetivos: o de trazer à luz dados indispensáveis à compreensão do presente e o de conferir aos vários protagonistas suas reais dimensões no tempo. Os testemunhos, recriando cenas passadas em épocas diversas, enriquecem a trama com a perspectiva da história. Não satisfeito com esse processo, Sartre completa a sua análise com auxílio do método pirandelian, que se pode observar com frequência, embora sob capas diferentes, nas peças que escreveu até agora.⁶⁴

Para esse crítico brasileiro outros caracteres do original revelam que Sartre, apesar da permanente agudeza de seu estilo literário, não foi de todo feliz na solução de alguns problemas da trama. Os diálogos sucessivos dos chefes revolucionários com o embaixador

⁶³ MAGALDI, Sábato. *A Engrenagem*. Estado de São Paulo, 29 out. de 1960.

⁶⁴ Ibid.

do país imperialista e o diretor da indústria petrolífera exprimem-se num primarismo caricatural. Magaldi tece a seguinte colocação:

Nada teríamos contra esse procedimento se ele fosse coerente com as outras cenas do roteiro e nascesse da intenção de encarar sob um mesmo prisma, todo o mecanismo da trama. Como está, porém, ele parece espúrio e sugere que o autor não soube resolver satisfatoriamente as dificuldades literárias.⁶⁵

Ainda nessa crítica destaca que sob sua ótica de análise o original encerra, a nosso ver, outro defeito, que empresta inverossimilhança ao desfecho: Jean Aguerra sofre as consequências de sua política somente porque não confiou a ninguém, nem mesmo a Lucien, o melhor amigo, a razão pela qual deixou de nacionalizar de imediato a indústria do petróleo. Diante desse fato faz o seguinte questionamento:

Por que não podia ele dizer ao menos a uma pessoa que, se adotasse uma solução radical, as tropas do grande país vizinho destruiriam logo o seu país, pequeno e indefeso? Jean Aguerra explica depois que desejou assumir pessoalmente a inteira responsabilidade da política, mesmo sabendo que o povo o detestaria e que, dentro de alguns anos, nova revolução o deporia. Não será o caso de achar-se que ele foi movido por um orgulho suicida e pueril? Afinal, esse lúcido homem de ação se perdeu por um delírio masoquista, já que, se tivesse exposto apenas a Lucien a realidade internacional, certamente evitaria que o amigo o combatesse sem trégua. Acreditamos que Sartre tenha prejudicado a credibilidade da narrativa em função do propósito de mostrar que são inúteis os movimentos revolucionários, se eles não visam, fundamentalmente, a libertação nacional do imperialismo estrangeiro. Afirmam Jean: “Vocês acreditam numa troca de política e não terão senão uma troca de homens”.⁶⁶

Por outro lado externou sérias ressalvas ao trabalho de adaptação feito por Augusto Boal e Zé Celso. Nessa perspectiva, sua reflexão é oportuna:

Ao transpor esse material para o palco, os adaptadores adotaram a técnica da redução e do empobrecimento. O lado humano esvaziou-se de suas implicações biográficas, para resumir-se em alguns traços. Não que o original sartriano fosse excessivamente rico em pormenores de efeito literário. O tema do braço perdido na infância que simboliza o drama de Jean com relação à violência e sua conduta em face dos outros, se cria certo fundo de ressentimento e de ciúme, não deixa de expor-se em diálogos algo demagógicos.⁶⁷

⁶⁵ MAGALDI, Sábato. *A Engrenagem*. Estado de São Paulo, 29 out. de 1960.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

Em outros momentos de suas reflexões acerca do espetáculo A Engrenagem tece considerações acerca do processo de construção dos personagens. Para este crítico ainda assim, o texto cênico apresenta menos sutilezas, no que se refere ao suporte psicológico das personagens. Paradoxalmente, porém, a simplificação trouxe maior unidade ao trabalho do palco, apesar do elo ainda confuso entre algumas cenas. Tudo está traçado em linhas amplas, e nunca se tenta interiorizar demais os problemas, para que nunca se esbarre depois na debilidade do entrecho. Sartre, aliás, raramente soube, como dramaturgo, encontrar um equilíbrio satisfatório entre a sondagem interior e as exigências concretas da trama. Lançando a situação de *A Engrenagem*, em termos diretos e mesmo primários, para este crítico brasileiro “os adaptadores lograram maior coerência e organicidade no impacto sobre o espectador”.

Não obstante a menor importância do original com relação a outros textos, poucas vezes, no espetáculo, pode se perceber a presença completa de Sartre. No emaranhado do julgamento, contudo, observam-se várias constantes, típicas da temática do autor na década passada e presentes em toda a sua obra. Em meio delas, a desconexão entre os princípios e a prática revolucionária, ou de maneira geral, entre as nossas virtualidades e os nossos atos.

Ainda nessa crítica Magaldi também apontam as semelhanças existentes entre *As Mãos Sujas* e *A Engrenagem*.

Jean Aguerra lembra Hoederer, assim como Lucien Drelitsch sugere Hugo. O conflito poderia ser resumido na diferente postura dos intelectuais e dos verdadeiros revolucionários em face dos meios e dos fins. Enquanto os intelectuais não querem sujar as mãos, quando as exigências políticas determinam o sacrifício de vidas, os outros cumprem à risca a desagradável tarefa. O “bastardo” de Sartre, ao menos cerebralmente, parece estar ao lado daqueles que realizam seus propósitos. Já a juventude inquieta da última década, ao ler a peça *As Mãos Sujas*, se reconhecia no drama de Hugo. Sartre incumbiu-se de esclarecer (é difícil afirmar-se com inteira procedência): “Hugo nunca foi para mim uma personagem simpática, e nunca julguei que ele tivesse razão em face de Hoederer”. Sobre *As Mãos Sujas*, *A Engrenagem* tem esse mérito: não permite equívoco na exegese das posições políticas. Lucien, o intelectual puro, se escudava na crença: “Nenhum triunfo vale a perda de uma vida humana”. Talvez por bisonhice do ficcionista, sua figura resulta na trama, algo abstrata, irreal e (por que não?) até mesmo ridícula. Jean Aguerra, ao contrário, vai crescendo na história da perspectiva de traidor para a de vítima consciente, que desejou colocar sobre os próprios ombros o ônus da necessária transigência imediata com o imperialismo estrangeiro.⁶⁸

⁶⁸ MAGALDI, Sábato. *A Engrenagem*. Estado de São Paulo, 29 out. de 1960.

No decorrer de sua crítica menciona também que num debate sobre o espetáculo, insistiu-se em demasia sobre o possível efeito negativo de *A Engrenagem*: o público, ao invés de tomar consciência do problema, se sentiria vencido no seu anseio de libertação. Ponto de vista esse que foi radicalmente contestado por Sábato Magaldi.

Nesse sentido, o referido crítico faz questão de dizer:

O texto deixa bem claro que a substituição infrutífera dos revolucionários não se contém num processo cíclico, mas a passagem de país colonizado a livre depende de tempo e de oportunidade, relacionados com o desenvolvimento interno e o jogo da política exterior. Jean Aguerra advoga, a espera de alguns anos: “Daqui a dois ou três anos, ou talvez mais, explodirá um conflito entre duas grandes potências que vocês bem sabem quais são é inevitável. E então as tropas que ameaçavam as nossas fronteiras serão retiradas e nós teremos as mãos livres”. Concorde-se ou não com a exegese de Sartre, não se lhe pode negar coerência e uma real profissão de fé a favor dos oprimidos, contra as forças opressoras.⁶⁹

Magaldi apresenta um ponto de vista mais positivo em relação ao valor da mensagem da peça.

Seja qual for o resultado artístico do espetáculo, deve-se abrir um enorme crédito de confiança ao Grupo Oficina. A princípio, o conjunto não despertava a simpatia do meio teatral, pela sua aparência ligeiramente grã-fina. Mas era visível na inquietação algo desorientada de seus elementos, com matizes de filhinhos de papai e de existencialistas cristãos, uma sincera procura de caminho, um verdadeiro desejo de acertar. Sem talento, sem seriedade, qualquer esforço se perderia na vala comum de tantos movimentos encetados com bons propósitos e logo desfeitos diante da primeira dificuldade. Como o grupo Oficina tem talento e seriedade, em breve passará do estágio ainda amador para o de uma de nossas mais conseqüentes companhias profissionais.⁷⁰

À luz das questões discutidas no decorrer deste capítulo conclui-se que alguns autores, mantendo-se próximos às interpretações do diretor Augusto Boal, questionaram os aspectos formais da obra sartreana. Enquanto que outros priorizaram seu conteúdo. Todavia nos auxiliaram a compor o mosaico da cena e de certa forma resgatar a historicidade da peça.

Dessa maneira, esta pesquisa buscou condensar a sociedade brasileira a partir da encenação da peça *A Engrenagem* de Jean-Paul Sartre pelo Teatro Oficina, com vista a

⁶⁹ MAGALDI, Sábato. *A Engrenagem*. Estado de São Paulo, 29 out. de 1960.

⁷⁰ Ibid.

construir um código histórico e interdisciplinar tanto no âmbito do debate estético, quanto no campo das representações sociais. Uma vez que o Teatro Oficina soube abrir-se e incorporar, paulatinamente, as mais significativas transformações da cena ocidental, sempre em posição de vanguarda.

A *Engrenagem*, considerada pela recepção de seus contemporâneos como um divisor de águas para o teatro Oficina, demarcando claramente a sua fase amadora e o profissionalismo, vem ampliar a dimensão do debate político e cultural na década de 1960. O texto respondia estética e politicamente aos anseios e as inquietações dos membros do Oficina pela sua radicalidade de propostas.

Enfim o Grupo Oficina através da peça *A Engrenagem*, no ano de 1960, conseguiu estabelecer um diálogo com o seu momento histórico ao rediscutir questões que estava na ordem do dia. Uma vez que este período era marcado pela utopia revolucionária e por lutas antiimperialistas.

Era justamente uma época onde se procurava discutir e entender o problema da relação entre países pobres e imperialistas. Dessa maneira O espetáculo “A Engrenagem”, num momento em que o Brasil atravessava um período de profundo empenho em uma afirmação nacionalista, colocava em carne viva a realidade do problema do imperialismo e de suas engrenagens. Portanto, encenar *A Engrenagem* naquele momento histórico significava dialogar com os acontecimentos do País, definindo uma postura política comprometida com a realidade brasileira, que conclamava à mobilização.

Nesse sentido percebe-se que para Sartre, o escritor está “em situação na sua época”. Daí a necessidade do escritor, a cada momento histórico, perfilhar um problema e colocar seu ofício, “a pena” na tentativa de solucioná-lo.

Diante disso, conclui-se que a contribuição dada pela peça “A Engrenagem”, tanto para o Teatro Oficina quanto para se entender aquele momento histórico em questão, reside justamente no fato dela ter revelado aos espectadores um sintoma clássico da tradição brasileira. Nossas “revoluções” – desde a queda da Monarquia – nunca pretenderam mudar o regime político e, menos ainda, depor uma classe do poder. As características revolucionárias da pequena burguesia mostram-se claramente: trocam-se os homens ou os frágeis partidos que estão no governo, por meio de golpes palacianos (Revolução de 30) e mesmo da luta armada (Golpe de 64), porém nunca se altera o quadro institucional. As nossas revoluções – na verdade, “revoluções” da pequena burguesia, em geral a reboque de

forças mais altas que manobram os cordéis – acontecem sempre em nome da legalidade. Mudam-se os homens, mas não se toca na estrutura de poder. Nossas revoluções são a garantia às classes dominantes de que, por mais que se mude, tudo fica como está.

É chegado o momento de apontarmos a relação entre Filosofia e Ficção (dramaturgia) em Jean Paul Sartre, assim como, discutir, de modo panorâmico, as especificidades do chamado teatro de situações.

CAPÍTULO III

SARTRE: FICÇÃO E FILOSOFIA

Sou filósofo? Ou sou literato? Penso que o que fiz desde minhas primeiras obras é algo que mescla os dois: tudo o que escrevi é ao mesmo tempo filosofia e literatura, não justapostas, mas cada elemento dado é ao mesmo literário e filosófico.

SARTRE, Jean-Paul.

O presente capítulo tem como principal objetivo traçar, em linhas gerais, a significação da dramaturgia sartriana, de modo a analisar a investidura do dramaturgo numa dada linguagem que procurava desvelar os impasses vivenciados pela classe média e que propunha a politização do cotidiano. Visto que sua obra teatral tem uma capacidade ímpar de colocar cena a quase totalidade dos temas sartrianos, o que de certa forma nos possibilita ter uma maior apreensão do seu pensamento.

Jean Paul Sartre é um dos mais importantes e controvertidos escritores do século XX. Sem sombra de dúvidas, ele foi, nesse século, o exemplo mais brilhante do “homem de letras” que não se furta a usar sua autoridade intelectual como instrumento para agir sobre seu tempo. Em suma foi um “[...] escritor modelado pelo entre-guerras e cuja visão da literatura foi formada nessa época por um acompanhamento muito atento da atualidade literária”.¹

No decorrer de sua vida, o filósofo entrou em contato com a diversidade cultural, política e social e contemporânea. Tanto que seus escritos sejam filosóficos ou literários retratam, expõem e discute várias questões pertinentes e comuns a muitos escritores do mundo contemporâneo.

Afinal seja como romancista, filósofo, dramaturgo, jornalista, contista, diretor de revista, ensaísta e teórico político, Sartre, portador um de pensamento diversificado e avassalador capaz de sintetizar o século XX, conseguiu instigar o mundo com suas inúmeras publicações, tanto que é considerado como um dos fundadores do Existencialismo,² senão um dos seus expoentes máximo.

Em sua carreira de escritor multifacetado, Sartre experimentou todos os estilos, produzindo uma vasta e eclética obra. No ofício de sua profissão escreveu diversas peças

¹ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguiña Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 273.

² Em linhas gerais, o existencialismo pode ser entendido como “[...] uma filosofia da liberdade, que coloca a vontade humana no centro de todas as coisas”. SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Seleção e Organização José Américo Motta Pessanha. Tradução de Vergílio Ferreira. et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 25. (Col. Os Pensadores) Resumidamente, podemos afirmar que existencialismo é a doutrina filosófica que centra sua reflexão sobre a existência humana, considerada em seu aspecto particular, individual e concreto. O filósofo existencialista se interessa pelo sujeito concreto e existente, pelo eu, pelo mundo da consciência e da reflexão subjetiva, pela reação do sujeito ao contato com os objetos externos. A rigor utiliza o método fenomenológico. Ao cabo que ele não se interessa pela investigação em torno da essência e da razão última das coisas; ele entende que a existência precede a essência, desta forma o objeto de seu filosofar e o conteúdo de seus estudos, isto é, o foco de suas análises está de forma especial no problema da existência.

teatrais, ensaios filosóficos, romances e até tateou a escritura cinematográfica, escrevendo alguns roteiros para cinema, tornando-se assim um dos filósofos existencialistas mais populares e um dos autores mais discutidos e mais comentados do nosso tempo, marcando no pós-guerra o clima literário e filosófico. Em parte tal popularidade se explica pelo fato de que além de filósofo, Sartre foi um escritor e teatrólogo de sucesso.

Seus escritos sejam filosóficos ou literários retratam, expõem e discute várias questões pertinentes e comuns a muitos escritores do mundo contemporâneo. As principais questões que ele revela e podem ser constatadas em seus romances, contos e peças teatrais são: a contingência do mundo (o fato de os acontecimentos não serem regidos por lei alguma, e por isso não ter necessidade de acontecer, a liberdade inerente ao ser humano (já que nada é capaz de explicar suas ações) e o medo, a angústia, a náusea e a solidão próprias do homem. Outra questão latente em seus escritos é exatamente a revolta (a crítica) em relação ao que chama de “moral burguesa”, que sob seu ponto de vista aprisiona o homem em definições e tira a sua liberdade. Comparado aos demais escritores de sua geração a incursão de Sartre pelas veredas da literatura se deu forma tardia, mais exatamente no final do entre-guerras, com a publicação em 1938 de seu primeiro romance intitulado “A Náusea”. Os diversos gêneros literários praticados por Sartre tornaram a estética do seu engajamento necessariamente múltipla.

Engajamento, nesse contexto, representa o dever de analisar a situação concreta em que se vive, tornando-se solidário nos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo. Em suma trata-se da atitude do indivíduo que toma consciência de sua responsabilidade diante de um quadro social determinado e decide agir para modificá-lo ou denunciá-lo. Para o filósofo o destino do homem está em suas próprias mãos, pois “[...] o homem, estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo”.³ Com razão, para Sartre, o homem não é responsável apenas por sua restrita individualidade; cada homem é responsável por todos os demais. Não há um ato sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie também e ao mesmo tempo, uma imagem do homem tal como julgamos que deva ser. Em Sartre a responsabilidade do indivíduo engaja a humanidade inteira. Portanto, é preciso lutar, é preciso engajar-se.

³ SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 678.

Daí advém a palavra de ordem dada aos escritores contemporâneos “[...] é escrever para a sua época e em nada faltar com o [seu] tempo: já que o escritor não tem nenhum meio de se evadir, nós queremos que ele abrace estreitamente a sua época; ela é a sua chance única: ela é feita para ele e ele é feito para ela”.⁴

O engajamento, por sua vez, aceita práticas de escritura muito diversificadas, tanto que Sartre era um escritor multifacetado. Logo é necessário passar em revista sucintamente os principais gêneros literários pelos quais o próprio Sartre se enveredou: o teatro, o romance, o ensaio, o panfleto e o manifesto com o intuito de apontar os recursos que eles oferecem a este escritor e as eventuais dificuldades que lhe colocam ao exercício do engajamento enquanto escritor.

Incontestavelmente, o teatro é um lugar importante do engajamento e tem sido sempre um lugar de grande sociabilidade. De todos os gêneros literários ele é, com efeito, aquele que induz às formas de relações mais diretas entre o escritor e o seu público: diferentemente dos leitores, os espectadores estão fisicamente presentes, o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça, “sentir” como reage o público e aproximar-se desse modo um pouco do sonho de uma literatura ativa e atuante, em contato direto com o presente e reencontrando as expectativas dos espectadores para lhes dar forma.

Concebido como um teatro de situações, o teatro sartriano tem por vocação “ilustrar” certo número de problemas existenciais e políticos: como um tipo de estudo de caso, a peça coloca as personagens às voltas com a mesma questão (a relação com o outro, em *Entre quatro paredes* [*Huis Clos*], a tortura, em *Os mortos sem sepultura*, o modo pelo qual se deve engajar-se, em *As mãos sujas*), cada um deles representando um modo de responder e de reagir face a ela; não se trata aqui de levar uma verdade incondicionada, mas de colocar em cena a necessidade de se liberar fazendo uma escolha: a responsabilidade e a dificuldade que isso implica e a angústia que disso resulta.

O romance, por sua vez, de todos os gêneros narrativos configura-se, pelo menos numa primeira instância, como o mais facilmente e o mais naturalmente engajável. Face às contradições do realismo clássico e do romance de tese, a geração dos escritores existencialistas resolveu praticar o engajamento romanesco através do romance

⁴ SARTRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?** Tradução de Carlos Filipe Moisés. 3 ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 13.

simultaneísta, que produz uma narrativa abertamente problemática que instiga o leitor ao questionamento e ao trabalho crítico. Acerca do romance simultaneísta, Benoit Denis escreve: “[...] essa técnica consiste em recusar a onisciência do narrador e a substituí-la por uma polifonia de vozes narrativas: a narrativa focaliza sucessivamente uma série de personagens das quais ela assume o ponto de vista situado e limitado”.⁵

Apesar do romance sempre parecer o gênero de predileção do autor, já que é por ele que deu início à carreira literária, não se pode negar que “[...] o teatro foi incontestavelmente o lugar onde o engajamento sartriano divulgou-se melhor e mais amplamente, quando nada destinava o autor a estar a tal ponto presente na cena dramática”.⁶

A fim de delimitar as características do ensaio, enquanto gênero literário favorável ao engajamento, convém “[...] num primeiro passo opô-lo ao tratado, ao compêndio ou ao resumo didático: o ensaio distingue-se desses gêneros de forte estrutura demonstrativa pelo seu caráter não sistemático, não exaustivo e heterogêneo”.⁷

É primordial salientar ainda que existem dois tipos de práticas textuais ensaísticas: o ensaio cognitivo ou erudito e o ensaio literário e livre. O primeiro apresenta um caráter claramente assertivo, enquanto que o segundo assume a distância com os discursos científicos ou teóricos.

O panfleto e o manifesto expressam a chamada “literatura de combate”. Apresentam diversos traços em comum. A priori, pode-se concebê-los e defini-los como escritos “contra”. Tomando como referência as suas bases ideológicas: “[...] o primeiro seria antes o apanágio da direita, enquanto que o segundo é mais ilustrativo da esquerda”.⁸

Diferentemente do panfleto, o manifesto divulga claramente a tese que ele sustenta e a desenvolve segundo uma estrutura demonstrativa explícita: ele expõe abertamente a posição que defende e opõe às posições concorrentes, recorrendo a uma argumentação sistemática e contínua. Nesse sentido, percebe-se que este “impele o seu

⁵ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 91.

⁶ Ibid., p. 277.

⁷ Ibid., p. 93.

⁸ Ibid., p. 99.

destinatário a escolher e a agir”: ele é, portanto, por excelência, uma literatura engajada e “engajante”, pretendendo-se como força atuante e concretamente eficaz.

Acerca do leque dos gêneros literários e seus diferentes níveis de atuação e graus de intervenção, os quais estão a disposição do escritor: “[...] é preciso evitar a crença de que eles se exprimem isoladamente e em formas puras, porque todas essas funções e todos esses registros contam igualmente para o escritor”.⁹ Ou seja, é preciso atentar para isto que Benoit Denis, em sua obra “Literatura e engajamento de pascal a Sartre”, apontou numa forma lapidar:

Não adiantaria nada hierarquizar a produção de um escritor engajado, procurando determinar se ele é antes de tudo romancista ou ensaísta, dramaturgo ou panfletário etc.; convém compreender, ao contrário, a sua poligrafia como uma maneira para ele de variar as suas intervenções, modulando-as pelos recursos específicos que lhe oferecessem os diferentes gêneros que pratica; cada um deles constitui uma faceta da sua produção, uma maneira distinta e particular de colocar o (ou os) mesmo problema, tratando-o segundo aproximações diferentes que, em definitivo, procuram se contemplar uma com a outra.¹⁰

⁹ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 82.

¹⁰ Ibid.

SARTRE: UM ESCRITOR MULTIFACETADO

O escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade.

Jean-Paul Sartre

Em sua obra *As Palavras*, Sartre ao procurar desvendar as raízes de sua vocação de escritor e descobrir o sentido moral e social de seu ofício discutindo o estatuto da literatura termina por nos oferecer inúmeros subsídios para refletir sobre a condição dos intelectuais na sociedade contemporânea.

Ao tecer tais reflexões Sartre constatou que ler e escrever é a sina do intelectual. Tanto que afirmou: “[...] nasci da escritura: antes dela, havia tão-somente um jogo de espelhos; desde o meu primeiro romance, soube que uma criança se introduzira no palácio dos espelhos. Escrevendo, eu existia, escapava aos adultos: mas eu só existia para escrever, e se dizia eu, isso significava: eu que escrevo”.¹¹ Ou ainda: “comecei minha vida como hei de acabá-la, sem dúvida: no meio dos livros”. Uma vez que “[...] foi no livro que encontrei o universo: assimilado, classificado, rotulado, pensado e ainda temível; confundi a desordem de minhas experiências livrescas com o curso aventuroso dos acontecimentos reais”.¹² Introduzido no mundo mágico das palavras desde cedo pelo avô, Sartre ia da ficção para a realidade. Achava mais verdade nos livros do que nos objetos. Sentia prazer em escrever. Sartre louco por literatura, “máquina de produzir palavras”, como se definia a si mesmo, foi um incansável trabalhador e polígrafo inesgotável.

Afinal para o maior expoente do existencialismo, escrever é uma ação de desnudamento. Não basta ao escritor ter escrito certas coisas, é preciso ter escolhido escrevê-las de um determinado modo, expondo seu mundo, com elementos estéticos. O homem que escreve tem a consciência de revelar as coisas, os acontecimentos; de constituir o meio através do qual os fatos se manifestam e adquirem significados.

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. **As Palavras**. Tradução de Jacó Guinsburg. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 111.

¹² Ibid., p. 38.

Ao escrever, o escritor transfere para a obra certa realidade, tornando-se essencial a ela, que não existiria sem seu ato criador. Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo.

Nesse caso, percebe-se que o escritor deve estabelecer um pacto com o leitor para que a obra contribua para a transformação do mundo, da realidade. A liberdade é o bem maior do homem, para alcançá-la e mantê-la, é necessário uma consciência desperta. O papel do artista é contribuir para o despertar da consciência das pessoas.

Ainda nesse aspecto, Sartre em *Que é a literatura?*¹³ nos faz enveredar pela lógica que permeia o universo da literatura, ou seja, da atividade literária, enfatizando a natureza e a finalidade da mesma. Em suma, por sempre considerar o projeto de escrever como a livre superação de uma dada situação humana e total, ele nos convida examinar a arte de escrever propondo uma reflexão sobre três questões essenciais e inéditas: o que é escrever? Por que escrever? Para quem escrever?

Eis a maneira pela qual Sartre concebe a atividade de escrever:

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo.¹⁴

Ou ainda como prossegue o filósofo:

Escrever não é viver, nem tampouco afastar-se da vida para contemplar, num mundo em repouso, as essências platônicas e o arquétipo da beleza, nem deixar-se lacerar, como se se tratasse de espadas, por palavras desconhecidas, incompreendidas, vindas de trás de nós: é exercer um ofício. Um ofício que exige um aprendizado, um trabalho continuado, consciência profissional e senso de responsabilidade.¹⁵

E o escritor como Sartre o define? Sob sua ótica de análise o escritor é um homem que desvela o mundo e singularmente o homem aos outros homens para que estes tomem,

¹³ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

¹⁴ Id. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 49.

¹⁵ Ibid., p. 171.

em face do objeto assim desnudado, a sua inteira responsabilidade. A revelação aduzida pelo prosador implica a transformação do revelado e compromete, nesta tarefa, a responsabilidade dos outros. Não é escritor aquele que disse certas coisas, mas aquele que escolheu dizê-las de certo modo. Para ele “[...] quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas um único tema: a liberdade”.¹⁶ (Destaque nosso)

Disso decorre outra questão: A que apela o escritor? Este “apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção de sua obra”.¹⁷ Já que toda obra literária é um apelo. Escrever é agir, pois significa comprometer-se com uma ação social concreta e prática, não se limitando apenas a uma atitude de contemplação do mundo.

Logo uma das atribuições principais do escritor é descrever uma situação tencionando mudá-la, visto que o compromisso do seu ato de escrever deve ser com o desvelamento. Assim tanto o dramaturgo quanto o prosador, procuram desvendar o mundo para o seu público. Independente da forma que uma obra literária venha assumir, ela é sempre desvelamento concreto para os homens concretos de seu tempo.

As análises de *Que é literatura?* levaram a uma separação entre as diversas formas de arte a partir de seus materiais, isto é, cada arte se serve de um analogon que lhe é próprio de acordo com o material com o qual trata, o que levou a colocar teatro junto a poesia e prosa, visto que estas três formas artísticas se servem de palavras como analogon. No entanto, como elas não se servem da palavra do mesmo modo, tem-se uma outra separação de acordo com o uso que se faz da palavra, o que levou a pôr, de um lado, poesia, a qual se serve das palavras como coisas (tal como o pintor se serve das cores), e de outro, prosa e teatro, os quais usam a palavra como significado, buscando com isso operar um desvendamento. É preciso entender mais especificamente o analogon teatral através da separação entre teatro e outras formas de arte com as quais ele compartilha algumas características.¹⁸

Todavia apesar do teatro e literatura possuir pontos em comum quanto ao uso da palavra é preciso esclarecer que o desvendamento operado nestas duas formas de arte não se processa do mesmo jeito. Nesse sentido Alves adverte que se “[...] se considera apenas o

¹⁶ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 52.

¹⁷ Ibid., p. 34.

¹⁸ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 63.

texto teatral, este pode ser tratado de modo muito próximo à prosa. Mas, uma peça de teatro comporta outro elemento, o ator, e este não só se utiliza das palavras como também de si mesmo como analogon de um objeto irreal”.¹⁹

Nesse caso para que se opere o desvendamento no teatro é necessário que os autores durante a seleção dos temas de suas peças escolham as situações mais gerais possíveis, as quais sejam capazes de fascinar e impressionar o máximo possível os espectadores.

Diante disso uma questão salta aos nossos olhos: Quando podemos considerar a literatura de uma determinada época como alienada e caracterizar o escritor como engajado? Para o filósofo existencialista “[...] a literatura de uma determinada época é alienada quando não atingiu a consciência explícita da sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou a uma ideologia, isto é, quando considera a si mesma como meio e não como um fim incondicionado”.²⁰ O escritor, por sua vez,

[...] é considerado engajado quando tratar de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação.²¹

No entanto antes de investigar as especificidades do “Teatro de Situações”, proposto por Sartre, é preciso, ainda que sucintamente, apontar as tematizações e associações que podem ser estabelecidas entre filosofia e dramaturgia no universo da obra teatral sartriana.

¹⁹ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 63.

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 34.

²¹ Ibid., p. 61-62.

FILOSOFIA E FICÇÃO: A RELAÇÃO ENTRE ESSAS DUAS FORMAS DE EXPRESSÃO EM SARTRE

Primeiramente, caso queiramos ter uma visão conceitual em torno da natureza de sua obra a fim de apontar a conexão que pode ser estabelecida entre a filosofia e dramaturgia no universo da obra teatral sartreana, é preciso primordialmente desvencilhar e despir-nos de algumas concepções (perspectivas de leituras) equívocos que muitos críticos e/ou comentadores de sua obra tem cometido: tomar a obra literária e teatral como exemplificação ou ilustração da teoria filosófica ou uma maneira de tornar o complexo ensaio filosófico sartriano acessível ao grande público.

Além disso, é preciso levar em conta as suas especificidades e singularidades de sua obra ficcional e filosófica e o fato de terem sido escritas, em um momento específico, carregando consigo “as tensões e configurações do seu tempo”. Em suma deve-se considerar a “épistémè” da época, isto é, quais as “condições de possibilidades”.²²

Certamente Jean-Paul Sartre (1905-1980), o escritor que durante muito tempo tomou a pena por uma espada é, sem dúvida, o intelectual que mais soube interligar e/ou estabelecer uma sólida interlocução entre a escrita filosófica e literária. Na verdade por considerar o ato de escrever como hábito e ofício e, sobretudo, por ter sido preparado desde a mais tenra infância a tratar “o magistério como um sacerdócio e a literatura como uma paixão”, Sartre conseguiu transitar com desenvoltura entre esses dois campos do saber, produzindo obras filosóficas e, ao mesmo tempo, literárias.

Na trajetória histórica trilhada pela filosofia e suas diversas correntes filosóficas encontramos diversos exemplos de escritores que produziram obras filosóficas e, ao mesmo tempo, literárias. Por exemplo, uma das características mais marcantes do existencialismo foi, sem dúvida, estabelecer uma sólida interlocução entre a escrita filosófica e a literária. Sartre, apesar de não ser o único dentre os filósofos existencialistas, é com certeza o ícone desse movimento, ao publicar uma vasta obra analisada de diferentes perspectivas.

²² Por exemplo, quando o historiador tenta compreender a história das obras artísticas, não deve se deter apenas em tentar compreender o que o autor (no meu caso Sartre) quis dizer com suas peças, mas como pôde dizer e o que pôde dizer. E é importante que se perceba também que não é apenas o autor que diz, mas dizem também as “condições de possibilidades” de sua época.

Em sua obra *Ética e Literatura em Sartre*, Franklin Leopoldo e Silva, examinando o projeto sartriano a fim de apontar os elementos centrais da relação entre filosofia e literatura faz os seguintes encaminhamentos:

[...] quando vinculamos a expressão filosófica e a expressão literária em Sartre, a questão de fundo fica sendo sempre: o que é a filosofia? Para Sartre, a melhor resposta, e mesmo a única possível, é entender a filosofia como o desenvolvimento da interrogação, nas várias maneiras em que ele a cultivou: o tratado, o ensaio, o comentário, a resenha, a investigação histórico-biográfica, a crítica literária, a psicanálise existencial, o conto, o teatro, o romance.²³

Com isso é preciso estabelecer a relação entre as duas formas de expressão, isto é, as pontes entre filosofia e literatura com base na existência desse projeto de Sartre, em buscar a compreensão da existência como “condição”, e da contingência como o seu “horizonte-limite”.

Neste seu estudo Leopoldo e Silva empreende uma reflexão sobre o que há numa filosofia como a de Sartre, que fazem do nexos filosofia e teatro, bem mais do que mera “tradução” mecânica de conceitos em imagens e que torna a ficção muito mais que um mero recurso externo, de “ilustração” de temas filosóficos concebidos por via da criação ficcional; trata-se mais de deslindar a “vizinhança comunicante”, a “passagem interna” entre esses dois domínios discursivos, necessária uma vez que se ponha como objetivo supremo das investigações a “compreensão da existência como condição [e não “natureza humana” abstrata] e da contingência como o seu horizonte-limite”.²⁴

A existência de uma “vizinhança comunicante” (expressão do autor) entre essas duas esferas da cultura é, ao mesmo tempo, atributo do método filosófico próprio do existencialismo sartriano, mas também e, sobretudo, é decorrência fundante da sua (Sartre) necessidade de pensar a ordem humana entre dois espaços contíguo: a condição humana como um permanente devir e metamorfose, e a contingência como essência desse devir. Além disso, o referido autor ao elucidar o estatuto dúplice de identidade e diferença que a escrita teatral (“obra ficcional”) assume perante os propósitos e desenvolvimento do pensamento sartriano como um todo nos adverte:

²³ SILVA, Franklin Leopoldo e. Palavra do Professor. In: ALVES, Igor Silva et. al. **O Drama da Existência** – Estudos sobre o Pensamento de Sartre. São Paulo: Humanitas, 2003, p. 30.

²⁴ Id. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 12.

[...] a expressão filosófica e a expressão literária são ambas necessárias em Sartre porque, por meio delas, o autor diz e não diz as mesmas coisas. Parece óbvio afirmar que Sartre diz a mesma coisa quando faz filosofia e quando faz literatura, mas isso deixa intacta a questão de por que ele o diz de duas maneiras diferentes. Pois bem, se renunciarmos às simplificações, que seria dizer, por exemplo, que a literatura ilustra teses filosóficas apresentando em concreto situações que a teoria considera abstratamente, restaria afirmar que as duas formas de expressão não dizem exatamente o mesmo. Mas seria absurdo afirmar que Sartre filósofo e Sartre ficcionista dizem coisas completamente diferentes.²⁵

Como se vê, Leopoldo e Silva defende a idéia de que Sartre diz a mesma coisa de maneiras diferentes e refuta outras perspectivas de leituras que insiste em afirmar que a literatura de Sartre ilustra teses filosóficas. Suas análises apontam para um dos principais motivos que fizeram da fenomenologia um dos grandes estímulos propulsores do existencialismo sartriano, e arma preferencial do filósofo francês na sua rebelião contra as abstrações da filosofia universitária de seu tempo. Em que medida devemos buscar, na obra de Franklin, ajuda para desvendar as “mediações” que levaram Sartre a desenvolver sua obra?

A contribuição de *Ética e literatura* talvez se situe noutra necessidade, a de romper os campos de especialização e – sob um olhar interdisciplinar e talvez, por isso mesmo, iconoclasta – buscar as “mediações” internas entre filosofia e literatura no interior da obra de Sartre, que apresenta um núcleo ético tecido pela literatura. Desvendar esse núcleo exigiu do autor o tratamento rigoroso das articulações internas entre filosofia e literatura, por meio da análise literária e cultural em si própria (“uma forma de ciência social”, mas não uma sociologia do conhecimento) e pela análise filosófica (estrutural).

Comungando desse mesmo ponto de vista Igor Silva Alves adverte que há uma relação mais profunda e específica que perpassa essa questão. Sob seu ponto de vista, tal relação “[...] consiste em compreender existencialmente no âmbito da ficção aquilo que o ensaio filosófico descreve universalmente. Isto é, as estruturas descritas de forma geral e abstrata nos textos filosóficos ficam mais concretos na literatura e no teatro”.²⁶

Numa perspectiva de análise diferenciada Istvan Mészáros faz alusão, a propósito de Sartre, uma “conexão orgânica entre os métodos da literatura e da filosofia” como meio

²⁵ SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre*: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 12-13.

²⁶ ALVES, Igor Silva. Ação sem conseqüências. *Revista Discutindo Filosofia*, ano I, n. 2, p. 51, 2008.

de “intensificar os poderes da persuasão e de demonstração”, esforço este que tem fundamentação filosófica própria, qual seja, uma convicção de que:

Contra o poder dos mitos predominantes e dos interesses estabelecidos, a força da razão analítica é impotente: não se substitui uma realidade existente, ‘positiva’ (no sentido hegeliano) pela mera negatividade da dissecção conceptual. Para que a arma da crítica possa ter êxito, precisa estar à altura do poder evocativo dos objetos a que se opõe [...] O que está em jogo é nada menos que uma ofensiva geral contra as posições bem fundadas do bem-estar confortável, quer se apresentem como a ‘cumplicidade do silêncio’ ou sob qualquer outra forma. Sartre quer nos sacudir, e encontra os modos de atingir essa meta, ainda que, no fim, seja condenado como alguém constantemente em busca de escândalos.²⁷

Veja através de uma citação colhida por Istvan Mészáros, a reflexão instigante feita pelo próprio Sartre acerca dessa relação de complementação recíproca entre filosofia e Literatura:

“Hoje em dia”, diz Sartre, “penso que a filosofia é dramática pela própria natureza. Foi-se a época de contemplação das substâncias que são o que são, ou da revelação das leis subjacentes a uma sucessão de fenômenos. A filosofia preocupa-se com o homem – que é ao mesmo tempo um agente e um ator, que cria e representa seu drama enquanto vive as contradições de sua situação, até que se fragmente sua individualidade, ou seus conflitos se resolvam. Uma peça de teatro (seja ela épica, como as de Brecht, ou dramática) é, atualmente, o veículo mais apropriado para mostrar o homem em ação – isto é, o homem ponto final. É com esse homem que a filosofia deve, de sua perspectiva própria, preocupar-se. Eis porque o teatro é filosófico e a filosofia, dramática.”²⁸

Esta afirmação é extremamente contundente a uma compreensão sintética do que faz da compreensão sartriana da existência humana, já na sua articulação conceitual específica, um projeto filosófico tão compatível não só com o “teatro de idéias” à maneira convencional, mas com certa idéia de teatro – esta sim tão original quanto o próprio existencialismo sartriano, por dele ser, no fundo, um prolongamento e radicalização. Sartre aqui nos precipita ao âmago mesmo de seu sistema: vide a separação que se insinua entre o homem e as “substâncias que são o que são”; Sartre dedica todo o seu vasto tratado *O Ser e o Nada* a deslindar o que faz da “realidade humana” um acontecimento ontológico único no mundo.

²⁷ MÉSZÁROS, Istvan. **A Obra de Sartre** – Busca da Liberdade. Tradução de Lólio Louenço Oliveira. São Paulo: Ensaio, 1991, p. 20-21.

²⁸ The Purposes of Writing apud MÉSZÁROS, Istvan. **A Obra de Sartre** – Busca da Liberdade. Tradução de Lólio Louenço Oliveira. São Paulo: Ensaio, 1991, p. 54.

Logo, “[...] se a literatura não serve apenas para ilustrar teses filosóficas e se, no entanto, há uma identidade profunda entre as duas instâncias de expressão”, então é possível pensar o projeto sartriano a partir da “vizinhança comunicante”.²⁹ E que a questão ética o ponto que permite a passagem interna de um campo a outro (filosofia e literatura), já que a ética configura a base intencional de todos os escritos de Sartre.

Enfim tudo isso contribui para evidenciar que

[...] não se trata de buscar uma relação de identidade absoluta entre filosofia e literatura, e sim de estabelecer a ‘vizinhança comunicante’: entendida pelo autor como uma ‘passagem interna’ entre dois os dois campos: “haveria uma forma de passar de um a outro que seria uma via interna, sem que nesse caso, a comunicação direta anulasse a diferença”.³⁰

Essa passagem interna não está dada, é preciso construí-la para afirmar a concretude do universal (filosofia) e a universalidade do particular. Enfim permitir que haja identidade entre o nível das estruturas descritas fenomenologicamente e o nível das vivências narradas historicamente.

Em última instância pode-se afirmar que sua obra literária e filosófica consiste no reconhecimento de que os homens são liberdade em situações – os homens fazem, eles mesmos, sua própria história, mas no meio que os condiciona.

Resta-nos agora investigar a especificidade do teatro na obra de Sartre. É certo que essa discussão será empreitada à luz dos embates que se apresentam em Teatro de Situações.

²⁹ SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 13.

³⁰ Ibid.

TEATRO DE SITUAÇÕES: UMA PROPOSTA CÊNICA INSPIRADA NA LIBERDADE

A situação é um chamado; ela nos cerca; ela nos propõe soluções, cabe a nós a decisão. E para que a decisão seja profundamente humana, para que ela coloque em jogo a totalidade do homem, é preciso levar em cena, sempre, as situações-limites, quer dizer, as que apresentam alternativas em que a morte seja um dos termos. Assim a liberdade se descobre no seu mais alto grau, pois ela aceita se perder para poder se afirmar.

Jean-Paul Sartre

À luz do processo criativo de Sartre pode-se dizer que diferentemente do que ocorre com a literatura, este autor não sistematizou uma obra que abordasse especificamente o papel do teatro e sua especificidade. No entanto, isso constitui um empecilho à pesquisa histórica e nem sequer é capaz de impedir de apresentarmos a especificidade do teatro na obra de Sartre. Uma vez que o evento teatral sartriano com sua concepção cênica encontra-se tematizado e/ou diluído no corpus documental de sua obra.

Sob essa perspectiva Francis Jeanson, argumenta que Sartre tornou-se famoso, sobretudo, graças às peças de teatro que escreveu no decurso de sua trajetória existencial. Para Jeanson, sua obra teatral tem “[...] o mérito de exemplificar, de colocar em cena, a quase totalidade dos temas sartrianos”.³¹

Logo, para que sua dramaturgia seja apreendida, deve-se recordar: o teatro do século XX é tido como teatro político, por ter havido vasta conscientização por parte dos dramaturgos, no que concerne aos problemas enfrentados pelo homem neste século. Entre estes, podemos destacar: guerras, massacres, genocídios e outros tipos de violência cometidas pelo homem contra seres de sua própria espécie.

Sartre por considerar o teatro burguês vigente naquele contexto como uma forma desgastada de fazer teatro e não mais apropriada para representar os problemas de sua época, ou seja, do século XX, buscou avaliar a produção teatral que lhe é contemporânea.

³¹ JEANSON, Francis. **Sartre**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 3

Em suas considerações evidenciou o estado de estilhaçamento da produção artística, principalmente a produção teatral em sua época e constatou, de antemão, que alguns críticos havia cometido um equívoco ao afirmar que o advento do cinema provocou uma crise no teatro. Afirmção que ele não concorda, pois para este dramaturgo, ao invés de precipitar o teatro numa crise, o cinema provocou a derrocada de certo tipo de teatro, o teatro realista burguês, assim como, levou a derrocada certos diretores tomando-lhes os espectadores. O próprio Sartre assim observou:

Aconteceu que ele representou durante anos, durante séculos, ao mesmo tempo o papel do teatro e o papel do cinema, em relação a pessoas que precisavam do cinema, mas que não sabiam mesmo o que ele poderia ser porque ele não tinha sido inventado. Ao aparecer, o cinema, contrariamente ao que se pretende, não precipitou o teatro em uma crise, ele não prejudicou a arte teatral. Ele prejudicou certos diretores teatrais tomando seus espectadores; ele prejudicou certo teatro, justamente aquele que fazia função de cinema, isto é, o teatro realista burguês – cujo objetivo era a representação exata da realidade.³²

Constata-se, portanto, que a aparição do cinema, ao invés de precipitar o teatro numa crise, permitiu a este refletir sobre seus limites e fazer de seus limites suas condições de possibilidade. Tanto que “[...] a aparição do cinema e de diversos fatores sociais criaram, a partir de 1950, o que se poderia chamar de teatro crítico”,³³ isto é, uma arte que comporta uma posição reflexiva do artista. E é justamente nesse Teatro Crítico, que surge com o advento do cinema que Sartre incluirá o Teatro de Situações.

Em “Forjadores de Mitos”, texto originário de uma conferência de Sartre em Nova York em 1946, Sartre procura sistematizar sua concepção teatral, e responder a dois rótulos que a crítica norte-americana lhes tentam impingir: certo “retorno ao trágico” e o “renascimento do teatro” filosófico.

Procurando esclarecer a esses críticos a fim de acabar com esses rótulos, Sartre procura de imediato reiterar as diferenças entre o teatro de caracteres e o “teatro de

³² “Ce qui est arrivé, c’est qu’il a joué pendant des années, des siècles, à la fois le rôle du théâtre et le rôle du cinéma, auprès des gens qui avaient besoin du cinéma, mais qui ne savaient même pas ce que cela pouvait être puisqu’il n’était pas inventé. Le cinéma, en apparaissant, contrairement à ce qu’on prétend, n’a pas précipité le théâtre dans une crise, n’a pas nui à l’art théâtral. Il a nui à certains directeurs de théâtre en leur prenant des spectateurs; il a nui à un certain théâtre, justement celui qui faisait fonction de cinéma, c’est-à-dire le théâtre réaliste bourgeois – dont le but était la représentation exacte de la réalité”. SARTRE, Jean-Paul. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 184.

³³ L’apparition du cinéma et de divers facteurs sociaux a créé, à partir de 1950, ce que l’on pourrait appeler le théâtre critique”. Ibid., p.184-185.

situações”, conceito pelo qual ele define a nova corrente dramatúrgica surgida na França entre a Ocupação e o pós-guerra, tendo por representantes nomes como Anouilh, Camus, o próprio Sartre e Simone de Beauvoir. Os quais seguindo caminhos diversos, e sem um desejo pré-determinado de constituir uma “escola” estética, caracterizam-se pela abordagem a “[...] problemas muito diferentes daqueles de que nos ocupávamos antes de 1940”,³⁴ no que se refere a uma tendência vigente no entre-guerras – e que seguia viva nos EUA– de priorizar a análise dos caracteres.

De início Sartre pontua que os teatrólogos de situações não pretendem produzir peças filosóficas se se entende por isso obras deliberadamente concebidas para ilustrar em cena a filosofia de Marx, a de Tomás de Aquino ou o existencialismo.

Ao contrário de “teses”, isto é, de “idéias pré-concebidas”, o que o teatro deve criar e apresentar ao público, diz Sartre, são mitos. E o dramaturgo da liberdade prossegue:

O teatro deve tomar todos esses problemas e transmutá-los em forma mítica. [...] Estou sempre em busca de mitos; em outras palavras, de temas tão sublimados que sejam reconhecíveis por todo mundo, sem qualquer recurso a detalhes psicológicos insignificantes.³⁵

Logo é por empreender severas críticas ao teatro contemporâneo e opor-se às formas tradicionais do drama burguês, da tragédia e ao teatro psicológico vigentes em sua época, que Sartre lançou mão desse gênero especial, definido por ele como *teatro de situações*, considerado como o único adequado à nossa época.

Em sua carreira como dramaturgo Sartre escreveu onze peças teatrais (incluindo a peça amadora *Bariona*³⁶). A peça *As Moscas*, escrita por ele em 1943, é o marco inicial de

³⁴ SARTRE, Jean-Paul. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 58.

³⁵ MÉSZAROS, Istvan. **A Obra de Sartre** – Busca da Liberdade. Tradução de Lólio Louenço Oliveira. São Paulo: Ensaio, 1991, p. 52.

³⁶ A peça *Bariona* foi o “modelo fundador”, a “forma matricial” do projeto teatral sartriano, que seria colocado em prática nas duas décadas seguintes. Sob seu ponto de vista ainda que Sartre não lhe tenha autorizado montagens desde então, considerando-a uma experiência amadorística, é nela que se pôs em prática, de modo inaugural, o preceito do teatro como rito de “fusão pelo imaginário”. Sobre tal peça Sartre assim se referiu:

“Minha primeira experiência teatral foi particularmente feliz. Quando prisioneiro na Alemanha em 1940, escrevi, dirigi e atuei em uma peça de Natal que, enganando o censor alemão por meio de símbolos simples, se endereçava meus companheiros de cativo. Esse drama, que não era bíblico senão em aparência, havia sido escrito e montado por um prisioneiro, interpretado por prisioneiros com cenários pintados por prisioneiros; ele era exclusivamente destinado a prisioneiros (a tal ponto que jamais permiti depois que fosse montado ou até impresso). E ele se endereçava a eles falando de suas preocupações de prisioneiros. Sem dúvida a peça não era boa nem foi bem interpretada: era um trabalho de amadores,

sua carreira como dramaturgo e do “teatro de situações”, que ele pôs em prática em suas peças. De antemão entenda a expressão teatro de situações como a denominação pela qual Sartre designa e/ ou caracteriza a sua dramaturgia.

Partindo do pressuposto de que a tarefa dos escritores e/ou dramaturgos consiste em representar o mundo e testemunhar sobre ele Sartre propõe um novo gênero teatral: o Teatro de Situações. Nesta proposta teatral, consoante com seu pensamento:

[...] não há mais caracteres: os heróis são liberdades presas em armadilhas, como todos nós. Quais são as saídas? Cada personagem não será mais que a escolha de uma saída e não valerá mais que a saída escolhida... Em certo sentido, cada situação é uma ratoeira, com muros por todos os lados: expressei-me mal, não há saídas à escolha. Invente-se uma saída. E cada qual, inventando sua própria saída, inventa-se a si próprio. O homem é para ser inventado a cada dia.³⁷

Em linhas gerais o Teatro de Situações caracteriza-se essencialmente, isto é, define-se por ser um teatro de recusa total do psicologismo da cena que rejeita a apresentação nesta, de caracteres prontos como o fazia teatro burguês. Visto que ao contrário do teatro burguês, esse gênero procura colocar em cena o momento de formação desses caracteres, ou seja, busca retratar no palco o momento em que os indivíduos formam esses caracteres a partir de suas ações. Deve-se destacar, inicialmente, que a sua dramaturgia enquanto “teatro de situações”, contrapõe-se ao “teatro de caracteres”. Neste as personagens são “essências” dadas de antemão, identidades unitárias, fechadas, enquanto que o outro proposto por Sartre seguindo à risca os princípios do existencialismo, as concebe como liberdades em vias de se fazer, em permanente invenção e transformação de si segundo as escolhas feitas a cada momento. Reafirmando assim que “o homem cria e representa seu drama” enquanto vive as contradições de sua situação.

Daí surge o termo-chave elevado por Sartre a núcleo da definição de sua dramaturgia: um teatro de *situações*. O que é uma “situação”? Dito resumidamente é todo o arco de elementos biológicos, geográficos e históricos (em termos sociais, econômicos, culturais) que se põem como facticidade que limita e permite à liberdade humana se exercer concretamente no mundo. “A situação”, explica Gerd Borheim,

diriam os críticos, produto de circunstâncias particulares. No entanto, como eu me dirigia a meus camaradas [...] lhes falando de sua condição de prisioneiros, quando os vi tão notavelmente silenciosos e atentos, compreendi o que o teatro deveria ser: um grande fenômeno coletivo e religioso”. SARTRE, Jean-Paul. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 63-64.

³⁷ Id. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 215.

[...] se apresenta como um ‘produto comum’, um ‘fenômeno ambíguo’, que deriva da contingência da liberdade e da contingência do em-si: é pela situação que o em-si se transforma em motivo’ [...] [a situação] é o modo como o para-si nadifica o em-si.³⁸

Propriamente, no que se refere ao evento teatral em si, o dramaturgo existencialista assim se manifestou “[...] se é verdade que o homem é livre numa situação dada e que ele se escolhe nesta e por esta situação, então cumpre mostrar no teatro situações simples e humanas e liberdades que se escolhem nestas situações”.³⁹

Todavia Sartre nos adverte que não se deve colocar em cena qualquer situação, mas apenas aquelas mais gerais que são capazes, ao mesmo tempo, de esclarecer os principais aspectos da condição humana e de esclarecer ao espectador a livre escolha que o homem faz nessas situações. Enfim situações com os quais eles se chocam por todas as partes para afirmar e reafirmar a sua liberdade e que, por sua vez, escancara as contradições inerentes a cada homem de nossa época.

Na colocação acima, Sartre defende que o dramaturgo procure construir suas histórias com base em “situações-limites”,⁴⁰ nas quais a vida ordinária é posta entre parênteses e a liberdade é defrontada, em seu movimento precípua de auto-afirmação, pelo risco concreto da morte. Prossegue Sartre: “É porque nós sentimos a necessidade de levar à cena certas situações que esclarecem os principais aspectos da condição humana, e de fazer participar ao espectador a livre escolha que o homem faz nessas situações”.⁴¹

Partindo do pressuposto de que o homem é livre em determinadas situações, ele faz escolhas o tempo todo, dentro dessas situações. Dessa forma, diversas situações que ocorrem durante nossa existência, são consideradas situações-limite, e ao nos depararmos com elas, temos de fazer nossas escolhas. É importante lembrar, que ao fazer uma opção, o

³⁸ BORNHEIM, Gerd. Alberto. Sartre: metafísica e existencialismo. **Debates**; 36. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 117–118.

³⁹ SARTRE, Jean-Paul. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 20.

⁴⁰ O termo foi primeiramente usado por Karl Jaspers, o qual define *situações-limites* como situações extremas, que nos colocam em face dos fatos mais inelutáveis da existência humana: o sofrimento, o acaso e a morte.

⁴¹ “C’est pourquoi nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l’homme fait dans ces situations”. SARTRE, Jean-Paul. Forger des mythes. In: _____. **Une théâtre de situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 59.

homem abre mão de todas as outras escolhas possíveis, e será totalmente responsável pela decisão tomada e suas eventuais consequências.

No decorrer de nossas vidas, nos deparamos constantemente com situações-limite que nos obrigam a tomar decisões imediatas e viver suas consequências, o que implica afirmar, que em todos esses casos, está em questão o exercício da liberdade do homem. Sendo assim, não é possível na obra de Sartre, falar em liberdade, sem se referir à situação. Esta é o obstáculo que o homem deve transpor, e sem esse obstáculo, não há liberdade, já que para se afirmar, ela precisa de algo que a contrarie.

Disso decorre que o teatro de situações seja simultaneamente também um *teatro da liberdade*, e o que tal teatro “[...] pode mostrar de mais emocionante é um caráter em vias de se fazer, o momento da escolha, da livre escolha que compromete uma moral e toda uma vida. A situação é um apelo: ela nos cerca; ela nos propõe soluções, cabendo a nós decidirmos”.⁴²

O ponto primordial do teatro de situações viria do movimento do homem em direção à sua livre escolha, à formação de um caráter e da livre decisão em empenhar uma moral e toda uma vida. Os heróis são liberdades presas em armadilhas, como todos nós. Quais são as saídas? Cada personagem não será mais do que a escolha de uma saída e não valerá mais do que a saída escolhida”.⁴³

Dessa maneira, o teatro deve mostrar o momento de livre escolha, dando enfoque à ação dos personagens, assim como, oferecer uma compreensão da liberdade e contingência humanas. Com isso cabe aqui indagar: qual seria o papel e o desafio a ser desempenhado e enfrentado pelo dramaturgo dentro da dramaturgia sartriana? Sobre estes, Sartre assim se referiu: “Em regra geral, um público de teatro é composto de elementos muitos diversos. Essa situação é um desafio para o dramaturgo: é preciso a ele criar seu público, fundir todos esses elementos disparates em uma só unidade”.⁴⁴

⁴² SARTRE, Jean-Paul. **Une théâtre de situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 20.

⁴³ Id. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 215.

⁴⁴ “En règle générale, un public de théâtre est composé d’éléments très divers... Cette situation est pourtant un défi pour le dramaturge: il lui faut créer son public, fondre tous ces éléments disparates en une seule unité...”. Ibid., p. 64.

Por outro lado, partindo do pressuposto de que um público de teatro é composto por elementos muitos diversos qual seria o desafio a ser enfrentado pelo dramaturgo nesta proposta teatral?

O principal desafio para o dramaturgo seria escolher “situações tão gerais que sejam comuns a todos”,⁴⁵ preferencialmente situações–limite, pois é, e tão somente nela, que “[...] a liberdade se descobre em seu mais alto grau, uma vez que aceita se perder para poder se afirmar”.⁴⁶ É nelas, ainda, que a decisão alcança máximo grau de “profundidade humana”, envolvendo a totalidade do homem. O papel do dramaturgo, portanto, seria pôr em cena conflitos que apaixonem e interessem ao espectador, que são os conflitos de direitos atuais, engajados em uma vida real.

Além disso, é preciso “[...] a ele criar seu público, fundir todos os elementos díspares numa só unidade, ao despertar no fundo dos espíritos as coisas sobre as quais todos os homens de uma época e de uma comunidade dadas se preocupam”.⁴⁷ Já que “[...] cada época apreende a condição humana e os enigmas que são propostos à sua liberdade através de situações particulares”.⁴⁸ Só e tão somente assim, dirá Sartre, o teatro pode reconquistar a ressonância (social e política) que tinha outrora e assim oferecer uma descrição e compreensão da experiência da vivência e/ou ordem humana, bem como, da liberdade e contingência humana. Tarefa que Sartre espera cumprir ao propor o Teatro de Situações.

Nessa mesma direção, Sartre adverte aos escritores e dramaturgos contemporâneos que não tenham a pretensão de deleitar o seu público através de seus escritos. Ao contrário, estes devem fazer com que

[...] cada personagem seja uma armadilha; que nela o leitor/espectador caia, e que seja lançado de uma consciência a outra, como de um universo absoluto e irremediável a outro universo igualmente absoluto; que o leitor se sinta incerto até quanto à incerteza dos heróis, inquieto quanto às inquietudes deles, ultrapassado pelo presente... enfim que cada variação de humor das personagens, cada movimento de seus espíritos compreende a humanidade inteira.⁴⁹

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Tradução de Vergílio Ferreira (e outros). São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 109. (Coleção Os Pensadores)

⁴⁶ Id. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 20.

⁴⁷ Ibid., p. 64.

⁴⁸ Ibid., p. 20.

⁴⁹ Ibid., p. 167.

O teatro só cumprirá o seu papel com eficácia, para Sartre, caso o dramaturgo consiga instigar e desmistificar o público e/ou espectadores, disseminando dúvidas, expectativas e incompletude, levando os espectadores a fazer as suas próprias conjecturas, inspirando-lhe sensação de que a sua visão da intriga e das personagens era apenas uma opinião entre muitas outras.

Cabe, portanto, ao dramaturgo e/ou prosador, falar, designar, demonstrar, ordenar, recusar, interpelar, suplicar, insultar, persuadir e insinuar. É preciso, além do mais, revelar ao espectador/leitor, em cada caso concreto, o seu poder de fazer e desfazer; e sobretudo, de agir. Em suma, é necessário propor ao público as questões que o nosso tempo nos coloca: como é possível fazer-se “homem na história, pela história e para a história?”.

À luz das questões aqui discutida, pode-se dizer que o dramaturgo está em situação, como todos os outros homens. O dramaturgo deve fazer um apelo livre e incondicionado à liberdade dos homens para que realizem e mantenham o reino da liberdade humana. Uma vez que a liberdade “[...] à qual o escritor nos incita não é uma pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade não é, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica”.⁵⁰ Logo, a característica essencial e necessária da liberdade é o fato desta ser situada.

Assim, o tema fundamental que deve nortear a literatura dramática sartriana é, sem dúvida, “[...] a práxis como ação na história e sobre a história, isto é, como síntese entre a relatividade histórica e o absoluto moral e metafísico, com esse mundo hostil e amigável, terrível e irrisório que ela nos revela”.⁵¹

Afinal, a partir dos anos 30, com todos os principais acontecimentos históricos que marcariam as décadas subseqüentes, tornou-se praticamente impossível aos escritores e dramaturgos sobrevoar os fatos. Eles sentiriam agora bruscamente situados. Havia descoberto a historicidade. O próprio Sartre assim se manifestou: “A historicidade refluíu sobre nós; em tudo o que tocávamos, no ar que respirávamos, na página que líamos,

⁵⁰ SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 164, p. 57.

⁵¹ Ibid., p. 164.

naquela que escrevíamos, no próprio amor, descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório”.⁵²

Por outro lado não podemos desconsiderar que suas diversas peças teatrais fazem importantes empréstimos junto ao leque conceitual de seus tratados filosóficos, sobretudo do ensaio de ontologia fenomenológica *O Ser e o Nada*, que condensa os principais conceitos de seu sistema filosófico, assim como é diretamente influenciada pelo diálogo filosófico que Sartre fazia, à época, entre seu existencialismo e o marxismo.

Lílian Almeida de Paula Arantes, em *Panorama do Teatro Francês do Século XX*, ao realizar um balanço sobre as propostas dramaturgicas e autores que marcaram a cena teatral no século XX na França, enfatiza categoricamente, dentre tantos outros aspectos, Sartre como expoente de um “teatro ideológico” – no sentido do drama de idéias ou “*pièce à thèse*”. Sob seu ponto de vista Sartre “põe em cena suas idéias”, transpondo aos palcos os grandes temas da filosofia existencial, tais como a liberdade, as relações do sujeito com o Outro, o desejo de Absoluto, a questão da História.

No entanto cabe aqui advertir que apesar do teatro sartriano centrar-se nas “situações” pelas quais a escolha de si se efetua, isso não impede que nele seja proibido o acesso aos “caracteres”, aos grandes personagens individuais, muito pelo contrário.

Nessa direção o crítico Sábato Magaldi, em suas análises sobre as especificidades da dramaturgia sartriana, destacou, por um lado, que no teatro de Sartre, “[...] as situações não esmagam o homem a ponto de valer por si próprias, passando os caracteres a plano secundário”, mas observou também que “na dialética do caráter construído pela situação e a situação modificada pelo caráter, Sartre acaba criando, também, grandes caracteres”.⁵³ Considerações que o levaram a “rebatizar” o projeto sartriano como um “teatro de situação e *ao mesmo tempo* de caracteres”.

Em todas essas considerações, um dado não pode ser minimizado: a dramaturgia de Sartre jamais abriu mão das prerrogativas da palavra teatral, do discurso articulado, posto, porém, em ato, o que faz jus à própria etimologia do conceito de “drama”. Nesta perspectiva Sábato Magaldi sublinha que:

⁵² SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 164, p. 158.

⁵³ MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 307.

O homem sartriano se define pela ação. O drama, também, pela sua própria etimologia, é ação. Daí ser absolutamente válido assimilar-se a ética de Sartre ao conceito de teatro, concluindo que o palco é o lugar ideal para a realização de seu pensamento e de sua arte. A cada instante, a personagem sartriana fica dividida pela necessidade da escolha, e a resposta ao dilema se traduz sempre por um ato ou um gesto. O homem se fazendo, se inventando em face de novas situações explica a trajetória de Sartre para um futuro amoldável, e o palco traz também a angústia do vácuo em direção a um mundo que é incessantemente criado. O jogo de atos e gestos das personagens se confunde com o movimento do drama. Impelida muitas vezes por situações forjadas, com o objetivo de mostrar uma concepção própria do homem, a peça de Sartre nunca deixa por isso de ser teatral. Não se trata, propriamente, de uma dramaturgia de tese. É o próprio teatro se pensando.⁵⁴

Em geral, nota-se que toda a dramaturgia de Sartre jamais abriu mão das prerrogativas da palavra teatral, e que acima de tudo é política, já que sempre pôs o homem a agir em sociedade. Visto que, até mesmo em seus escritos, chegou a dizer que “todo o teatro popular não deveria ser senão político”. E que nossos temas devem ser temas sociais: os temas maiores do mundo no qual vivemos. Não por acaso o grande impacto que as peças de Sartre tiveram para a popularização dos preceitos filosóficos e do humanismo ético e político deste pensador.

No mesmo sentido, Contat e Rybalka,⁵⁵ organizadores do Théâtre de Situations, relatam não por acaso o grande impacto que as peças de Sartre tiveram para a popularização dos preceitos filosóficos e do humanismo ético e político deste pensador.

No que tange às especificidades do Teatro de Situações, Igor Silva Alves faz uma contundente avaliação:

Ao contrário, trata-se de colocar em cena o momento de formação desses caracteres, isso é, colocar em cena o momento em que os indivíduos formam esses caracteres a partir de suas ações. E nessa representação, tal gênero privilegia o aspecto mágico do evento teatral, isso é, valoriza-se o caráter de rito do espetáculo, tal como no rito religioso, o que propiciaria uma manutenção da cena apresentada no âmbito imaginário e uma participação distanciada do espectador.⁵⁶

⁵⁴ MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 306.

⁵⁵ CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. Introduction. In: SARTRE, Jean-Paul. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 09.

⁵⁶ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 115.

Segundo o autor, o enfoque agora passa a ser ação dos personagens, isto é, a ação de um personagem não é determinada pelo seu caráter, mas seu caráter é determinado por sua ação. Rompe-se com o psicologismo da cena, pois se procura pôr em cena o momento de formação dos caracteres em situação.

Cabe, portanto aos personagens sartreanos, “liberdades presas em armadilhas”, diante da situação-limite, isto é, do ponto crítico que estão inseridos, de onde não há mais saídas, inventar a sua saída. Sartre expressa e sintetiza essa idéia na seguinte fórmula: “Os homens só são impotentes quando admitem que o são”.

Sartre propôs o Teatro de Situações por julgar que não se tinha mais espaço para a psicologia no teatro. Sob seu ponto de vista: “[...] não é possível fazer com que o drama funcione como uma análise de estruturas afetivas dos indivíduos, pois estas só existirão no momento em que estes personagens agirem”.⁵⁷

⁵⁷ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 98.

O PERSONAGEM SARTREANO: EXISTENCIALISMO OU PSICOLOGIA?

Nesta proposta teatral Sartre ressalta ainda, a função dos atores como algo fundamental. Suas palavras e gestos devem conter grande ênfase, com o objetivo de impressionar e/ou fascinar o expectador, o máximo possível. O ator, portanto, para cumprir sua missão, deve infectar o público, promover um contágio afetivo. Enfim lançar o expectador para dentro de seu personagem.

Logo é nessa relação com o outro (espectador) que se encontra a especificidade da conduta do ator em cena. Conduta que é marcada pela unilateralidade do olhar, pois em cena está presente outro que é olhável, mas não olha. No teatro, diferentemente do que ocorre no cinema, onde o espectador de um filme é dirigido pela câmera e levado a ver aquilo que o diretor deseja, o espectador não vê a cena com os olhos dos personagens, mas com os seus. Nesse caso toda relação de intersubjetividade entre personagem e público está vedada e as únicas conexões intersubjetivas possíveis para os personagens são aquelas existentes entre os próprios personagens.

Diante dessa realidade, o gesto do personagem adquire uma importância maior do que o seu olhar propriamente dito. Pois o que importa ao ator é apresentar gestos que devem permitir aos espectadores atingir esse objeto ausente. Assim no teatro não há espaço para o ato, apenas para gestos que representam esse ato. São pelos atos de um personagem que um espectador apreende as cenas que compõe o espetáculo.

Portanto, a única maneira que o autor e o ator, no exercício de seu ofício, tem de atingir seus objetivos é fascinar os espectadores o máximo possível. Nesse caso, a fascinação, um dos elementos fundamentais do teatro e que é sempre visado pelo autor na escolha e tratamento dos temas é imprescindível para que se opere o desvelamento da realidade humana e/ou do mundo para o seu público, bem como, permita ao teatro cumprir com eficácia seu papel de oferecer uma descrição e compreensão da experiência da vivência humana.

Assim também, prossegue Magaldi, os personagens sartrianos vêm-se apanhados em jogos de espelhos nos quais sua identidade, mais que “caráteres” dados que cumpriria apenas manifestar por sugestão externa, são, sim, constructos em vias de se fazer, relativos,

momentâneos, dependentes das escolhas pessoais, mas também das imagens do eu que são fixadas pelos outros. “Ele [o indivíduo] é essa imagem. Porque a projeção exterior é o que o marca, irremediavelmente”.⁵⁸

Numa perspectiva de análise diferenciada Francis Jeanson nos diz que:

O teatro de Sartre pode ser considerado, em sua totalidade, como um teatro da bastardia. Pois ele trai o Espectador, fazendo-o aderir à denúncia de sua própria impostura, trai a Sociedade, apresentando-a a ela própria como uma sociedade em decomposição e, por fim, trai o próprio Teatro, constringendo-o a morder a cauda. Acontece que ele começou traindo o Bastardo – seu herói – revelando nele o Traidor, e a traição, justamente a mais inócua: a do Comediante, o que é, sem dúvida, a única maneira de restituir ao teatro a sua validade e – uma vez que aí se chega pela própria condenação dos gestos e dos papéis – uma derradeira forma de representar sobre dois palcos. Mas se o homem é originalmente contradição (ao mesmo tempo transcendência e facticidade, sujeito para ele próprio e objeto para os outros) e se a divisão da sociedade contra si própria vem agravar seu desmantelamento, como escaparia ele à necessidade de ser ainda – durante o próprio tempo em sua empresa para a fazer progredir, e fora, para julgá-la, simultaneamente, espontaneidade atuante e reflexão sobre o sentido dos seus atos? O Teatro, contestando a Realidade, e se contestando a si próprio, em nome da realidade, não será uma das melhores maneiras de provocar a sociedade a se infligir, ela mesma, sua própria contestação.⁵⁹

A postura assumida por este autor é que o principal personagem do teatro sartriano é o Bastardo. Diante desse dado, pode-se incorrer na seguinte questão: quem é ele? Como podemos defini-lo? O Bastardo “[...] é aquele que, marginalizado do mundo humano, ali se acha em situação de lucidez, com respeito às contradições da consciência e das comédias que ela se apresenta”.⁶⁰ Logo o intelectual é um tipo de Bastardo.

Os personagens das peças sartrianas são todos bastardos, um indivíduo tentado pelo absoluto. Partindo dessa perspectiva, pode-se questionar: como Sartre define a bastardia? “A bastardia em Sartre não é um caso de estado civil, mas um ser rejeitado pelo mundo, é não encontrar seu espaço nessa totalidade ‘bem organizada’ que é o mundo”.⁶¹

Igor Silva Alves evidencia que:

⁵⁸ MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 307.

⁵⁹ JEANSON, Francis. **Sartre**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 95.

⁶⁰ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 85.

⁶¹ Ibid., f. 85.

A bastardia implica duas conseqüências, ambas ligadas a uma certa teatralidade, a **lucidez** e o **gesto**. Uma vez que o bastardo é um elemento híbrido, deslocado do convívio social e empurrado para lados opostos, ele é obrigado a ver o mundo de fora, é obrigado a ver aquilo que os outros conseguem dissimular para si. Colocado em exílio, ele está colocado fora dessa totalidade protetora e envolvente que é o mundo, e este é posto a uma distância intangível. Deste modo, o bastardo é um espectador do espetáculo do mundo, graças a isso é permitido ao bastardo ver o mundo com a mesma lucidez que o espectador em um teatro vê o mundo desvendado na cena.⁶²

Outro aspecto apontado por Igor Silva Alves é que, além de espectador, o bastardo assumir-se-á como ator: livre das coações, mas também das proteções, da suposta “unidade” substancial de sua consciência, ele põe-se, como o Para-si, em estado de permanente invenção de identidades, de papéis que, mesmo quando “anti-sociais”, demandarão um público que os legitime.

Em contrapartida Caio Caramico Soares⁶³ defende que ao contrário de “teses”, isto é, de “idéias preconcebidas”, o que o teatro deve criar e apresentar ao público, diz Sartre, são mitos, que, à falta de uma definição mais sistemática, ele aproxima da noção de uma “imagem ampliada” dos sofrimentos, das preocupações e inquietudes que marcam uma determinada época histórica ou isto que Sartre chama de “situações”.

Caio prossegue:

O mito, portanto, é um “tema” cênico dotado de generalidade o bastante para tocar a cada um dos espectadores, para lhes explicitar aos expectadores “a própria vida deles de tal modo que eles a vêem como se olhassem de fora”; e tem essa capacidade de, como se diz em teoria de comunicação, recepção universal porque investido, ele próprio, de certa generalidade (ou “singularidade concreta”), enquanto representação, mediante vidas particulares, da condição humana universal, em suas conjunturas históricas e individuais de manifestação.⁶⁴

Visto que sob seu ponto de vista a vocação “mítica” do teatro se põe desde o início da experiência de Sartre como dramaturgo, em 1940, no campo de prisioneiros de

⁶² ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 86.

⁶³ SOARES, Caio Caramico. **Sartre e o pensamento mítico** – Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

⁶⁴ Ibid., p. 78.

Trier (Sartre fora capturado pelos nazistas quando prestava serviço militar no setor de meteorologia do Exército francês).

Com isso concluí-se que o *mito* é considerado por Sartre a marca constitutiva da linguagem teatral e o Teatro de Situações é “[...] um teatro histórico em seu compromisso com as questões de seu próprio tempo, e é mítico na abordagem que dá a estas questões”.⁶⁵

⁶⁵ SOARES, Caio Caramico. **Sartre e o pensamento mítico** – Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, f. 99.

AS CONSEQUÊNCIAS FILOSÓFICAS DO TEATRO DE SITUAÇÕES: TEATRO E LIBERDADE

É válido afirmar que na escolha dos temas, Sartre não apenas optou por aquelas situações limites (mito do amor, da traição, do suicídio) que colocam em jogo seus personagens, mas escolheu também como personagem um “sujeito-limite”, um sujeito que vive sob o signo do mito do ator. Já que em *As Palavras* Sartre parece caracterizar-se a si próprio como um bastardo, dado o estranhamento que ele descreve desde sua infância dentro do ambiente em que ele vive.

Nesse caso, o dramaturgo deve estar ciente de que sua peça só atingirá o público, portanto os fins pretendidos, desde que esta impressione suficientemente a imaginação do espectador, sensibilizando e sacudindo-o. Enfim, ela deve surpreendê-lo e violentá-lo a cada instante da ação dramática.

Para tanto Jeanson adverte:

[...] é preciso não somente escrever com palavras “fortes”, que impressionem, uma vez que as réplicas passam depressa e o espectador não tem meios de voltar a elas para melhor compreendê-las, mas é preciso apresentar ali atitudes... teatrais. O teatro é primordialmente encenação, “representação”.⁶⁶

Ou ainda: “[...] sobre o tablado e os cavaletes, toda palavra, todo gesto tem que admitir certa ênfase tornar-se um tanto mentiroso: a linguagem ali se transforma em eloquência, os sentimentos são declamados em mitos”.⁶⁷

O teatro, na acepção de Sartre “o teatro não tem a missão de oferecer diretrizes, apresentar dados futuros. Deve provocar mal estar, indignação, catarse – isso sim. O teatro não deve dizer o que fazer-se”.⁶⁸ Na verdade “o que Sartre denuncia pela magia do espetáculo, é a atitude “mágica” do homem que está imbuído de certa “fé”, que se deixa possuir por um papel, por uma “missão” e que não cessa de se atordoar e de se fazer cego

⁶⁶ JEANSON, Francis. **Sartre**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 96.

⁶⁷ Ibid., p. 97.

⁶⁸ SARTRE: a verdade do teatro é a instauração do escândalo. **Estado de São Paulo**, 13 set. de 1960.

para poder levar a sério o personagem que ele está vivendo. Teatro da liberdade, o teatro sartriano é, intrinsecamente, um teatro da má-fé.⁶⁹

À luz do existencialismo sartreano sempre existirá a possibilidade da escolha, pois, o ser humano é essencialmente escolha. Em Sartre não há fuga possível da angústia da liberdade, posto que fugir à responsabilidade por si só já é uma escolha. Não obstante, o homem pode tentar enganar-se, adotando diferentes formas de determinismo: a vontade divina, sua formação cultural, causas sociais, ou ainda o conteúdo desconhecido do inconsciente. Como podemos definir a Existência no contexto do pensamento existencialista? Grosso modo ela pode ser entendida:

Como o modo de ser próprio do homem enquanto é um modo de ser no mundo, em determinada situação, analisável em termos de possibilidade. A análise existencial é, portanto, a análise das situações mais comuns ou fundamentais em que o homem vem a encontrar-se.⁷⁰

Haja vista que existir significa relacionar-se com o mundo e com os outros homens. Significa ainda estar diante de limites, seja interior ou exteriormente. Entre esses limites alguns são inevitáveis como, por exemplo, o sofrimento, a angústia e a melancolia. Nas palavras de Leopoldo e Silva, “[...] a existência é dor, angústia, inquietação e instabilidade porque o para-si, sendo originariamente não o que é, mas o que lhe falta ser, transcende-se constantemente na direção do ser como totalidade, sem nunca alcançá-lo”.⁷¹

Assim como fez Kierkegaard,⁷² Sartre usa a idéia de angústia para descrever a consciência da própria liberdade. O homem é livre porque não pode confiar em um Deus ou na sociedade, para justificar suas ações. A angústia representa para Sartre a consciência da imprevisibilidade última do próprio comportamento. Não possuindo diretrizes absolutas, o homem há de sofrer a angústia de suas decisões e assumir suas conseqüências.

A angústia, longe de oferecer obstáculo à ação, é a própria condição dela... O homem só pode agir se compreender que conta exclusivamente consigo mesmo, que está sozinho e abandonado no mundo, no meio de responsabilidades infinitas, sem auxílio nem socorro, sem outro objetivo

⁶⁹ JEANSON, Francis. **Sartre**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 106.

⁷⁰ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 398.

⁷¹ SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 178.

⁷² KIERKEGAARD, Soren. **O desespero humano**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

além do que der a si próprio, sem outro destino além do que forjar para si mesmo aqui na terra.⁷³

Ou como assevera Nélvio Vieira de Melo: a angústia não acomoda o homem, mas o impulsiona enquanto condição da ação.

Essa conduta, da responsabilidade/angústia, Sartre a coloca no eixo da escolha do projeto existencial. Ela é mais do que um simples sentimento, é uma condição da ação que impulsiona o homem, dentro de uma pluralidade de possibilidades, a agir com responsabilidade, em relação a si mesmo e aos outros. A angústia não separa o homem da ação gerando acomodação, mas é inerente à própria ação. A responsabilidade da escolha de si, como projeto absurdamente autônomo, realizado pelo homem, assume dois aspectos relevantes no pensamento de Sartre: A angústia está na origem do nada [...]. Abandonado e condenado à liberdade o homem revela-se sujeito partícipe da existência do outro.⁷⁴

De acordo com esse dado fundamental Sartre descreve a vida humana como “uma consciência infeliz”. O homem está sempre em busca de um momento no qual ele há de se deparar com o determinismo e então possa dizer: eu não tinha outra escolha. Nessa situação, o indivíduo torna-se um objeto em vez de um ser consciente, com opções e liberdade.

A crença no determinismo psicológico como razão que nos leva a agir ou a viver de tal modo, representa uma fuga – a fuga de si próprio – que é definida por Sartre como má-fé (*mauvaise*). Portanto, a fuga da angústia gerada pela liberdade se dá a partir do artifício da má-fé. Má-fé significa o auto-engano, ou a crença de que nosso destino está traçado. Acreditar em determinismos e negar a liberdade absoluta, bem como a necessidade de escolher, eis aí a atitude de má-fé.

Em geral a má-fé é a atitude do homem que finge escolher, sem na verdade fazê-lo; supõe que seu destino está traçado, mente para si mesmo, não aceita sua liberdade. Consoante com o pensamento de Franklin Leopoldo e Silva, “[...] esse poder que tem a consciência de negar-se a si mesma Sartre chama de má-fé”.⁷⁵

⁷³ COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**: 1905-1980. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 293.

⁷⁴ MELO, Nélvio Vieira de. **A Escolha de Si como Escolha do Outro – Liberdade e Alteridade em Sartre**. Recife: Instituto Salesiano de Filosofia, 2003, p. 28-33.

⁷⁵ SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 159.

Má-fé seria, pois, uma forma de enganar a si mesmo. Este auto-engano nos isentaria da responsabilidade por aquilo que somos. Trata-se de uma forma de demonstrar que nosso ser está determinado por algo exterior a nós, algo sobre o que não temos poder. A má fé é a tentativa de fugir da angústia fingindo que não somos livres.

Nesse mesmo direcionamento Danto nos aponta que a má-fé é precisamente isto: “[...] uma tentativa de repudiar em nossas vidas o que sabemos ser falso em nossa filosofia, o viver como se a concepção séria fosse verdadeira quando a sabemos falsa. Daí ser ela uma espécie de auto-engodo”.⁷⁶

Contrariamente à hipótese que Freud postula, para Sartre o passado em nada interfere nas escolhas que fazemos. Cada momento requer uma escolha nova. Não há como negar a liberdade. Precisamos assumir a angústia da escolha, a angústia da liberdade. Sartre considera o determinismo psicológico ou qualquer outro, como uma tentativa de fugir à angústia. É possível, em síntese, dizer que a má-fé consiste em mentir a si próprio no intuito de fuga diante da angústia da escolha. A liberdade da escolha nos faz responsáveis por ela.

O indivíduo acredita na mentira que prega, mas nem por isso desconhece a verdade que busca ocultar. Ele tem consciência daquilo que oculta, não desconhece os motivos de seus atos, as causas que o levaram a agir. Apenas se refugia numa máscara para não assumir sua liberdade.⁷⁷

À luz dessa passagem, conclui-se que a má-fé “não é uma simples mentira: é uma espécie de desagregação da existência, uma degeneração do para-si em em-si”.⁷⁸

Em consonância com os princípios do existencialismo ateu, o homem é quem produz a sua existência. A partir das escolhas que faz, o homem define o seu ser, lhe atribuindo um valor e uma moral. Não há determinismos, o homem é livre, sendo o único responsável por sua existência.

É importante salientar que nesta proposta teatral sartriana por “não dispor de um narrador, por apresentar os personagens agindo diretamente”, também se expõe nela a

⁷⁶ DANTO, Arthur C. **As idéias de Sartre**. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 62.

⁷⁷ PENHA, João da. **O que é existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 85.

⁷⁸ SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: UNESP, 2004, p. 164.

ambivalência da situação. Esta reflete a facticidade e a liberdade do sujeito. Porém, a ação coloca em cena diretamente os sujeitos em suas relações com o outro.⁷⁹

... o teatro só será capaz de apresentar o homem em sua totalidade na medida em que ele se queira moral. Não queremos dizer com isso que o teatro deve fornecer exemplos ilustradores de regras de conduta ou a moral prática... mas antes, que é preciso substituir o estudo dos conflitos de caracteres pela representação de conflitos de direitos.⁸⁰

Essa proposta teatral formulada por Sartre concebe o teatro como moral e problemático. Entenda-se

Moral – não moralizadora: que ele mostre simplesmente que o homem é também valor e que as questões que ele se coloca são sempre morais. Sobretudo que mostre nele o inventor. Em certo sentido, cada situação é uma ratoeira, há muros por todos os lados: na verdade me expressei mal, não há saídas a escolher. Uma saída é algo que se inventa. E cada um, inventando a sua própria saída, inventa-se a si mesmo. O homem é para ser inventado a cada dia.⁸¹

Assim para Sartre o Teatro de Situações se torna um teatro moral não por mostrar exemplos morais, modelos de condutas para seguidos pelos espectadores, mas, sobretudo, pelo fato de evidenciar o homem em sua ação concreta.

O pensamento de Jean Paul Sartre se formou em torno da idéia de liberdade. A liberdade defendida pelo filósofo é uma liberdade absoluta e a responsabilidade que, por consequência, ele atribui ao homem é total. Visto que todo ser humano está inserido numa determinada situação que te impõe condições, ou seja, ela é um condicionante, algo que se coloca de determinada modo. É feixe de possibilidades. Logo liberdade, facticidade e situação encontram-se unidas de modo indissociável.

Portanto, volta-se também no teatro ao problema da liberdade em situação. Em outros termos, o teatro será um modo estético de desvelamento de uma liberdade em situação, de sua contingência, de suas escolhas, de seu engajamento moral, da sua relação

⁷⁹ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 98

⁸⁰ “... le théâtre ne sera capable de présenter l’homme dans sa totalité que dans la mesure où il se voudra moral. Nous ne voulons pas dire par là que le théâtre doit fournir des exemples illustrant des règles de conduite ou la morale pratique... mais plutôt qu’il faut remplacer l’étude des conflits de caractères par la représentation de conflits de droits”. SARTRE, Jean-Paul. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 62.

⁸¹ Id. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 215.

com o Outro. Por certo, são encontrados em suas peças vários problemas que o pensador concebeu conceitualmente nas suas obras filosóficas.

O tema central de suas peças é a liberdade em situação, sendo o seu alvo principal de abordagem o próprio homem (Para-si-para-outro), cuja liberdade absoluta implica uma responsabilidade absoluta. A liberdade se dá em situação e nada melhor do que o teatro de situações para mostrá-lo. E essas características gerais da liberdade podem ser aplicáveis aos homens que figuram nos livros de Sartre: Antoine Roquentin (*A Náusea*), Pablo Ibbieta (*O Muro*), Mathieu Delorme (*Os caminhos da liberdade*); a mesma liberdade está presente no teatro, e é o ser de Orestes (*As Moscas*), Hugo (*As mãos sujas*), Canoris (*Mortos sem sepultura*) e Goetz (*O Diabo e o bom Deus*), além de ser extensiva a todos os personagens secundários de cada obra.

Resta sabermos o que se entende por liberdade⁸² em Sartre. Todo o pensamento filosófico de Sartre está fundamentado na questão da liberdade. Sob a perspectiva do filósofo o homem é liberdade. Através da liberdade de escolha o homem constrói o seu próprio ser e o seu mundo. “O conceito técnico e filosófico de liberdade, o único que consideramos aqui, significa somente: autonomia de escolha”,⁸³ adverte Sartre. O tempo inteiro ele procura afirmar o caráter histórico da liberdade e a impossibilidade de separá-la do compromisso. A existência precede a essência, isto é, o homem deve criar sua própria essência; é jogando-se no mundo, sofrendo e lutando, que aos poucos o homem se definirá. A essência é posterior à liberdade. “A essência é tudo que a realidade humana apreende de si mesmo como havendo sido”,⁸⁴ escreve o autor de *O Ser e o Nada*.

⁸² A liberdade tem em Sartre um sentido ontológico-existencial, trata-se de uma liberdade em situação, desde a perspectiva de uma consciência no mundo. O método fenomenológico teve um papel decisivo para a formulação dessa concepção. Sob essa perspectiva é primordial considerar que a dimensão corporal da liberdade é o meio para o agir no mundo. Em outros termos, sem corporeidade, não há acesso ao mundo e ao encontro com o Outro. Por meio do corpo que se pode pensar a presença a si e a facticidade do Para-si-para-outro. Eu existo meu corpo: tal é a primeira dimensão de ser. Meu corpo é utilizado e conhecido por outro: tal é a segunda dimensão. Mas enquanto eu sou para-outro, outro se desvela a mim como sujeito para o qual eu sou objeto. Trata-se mesmo aí, nós vimos, da minha relação fundamental com outro. Eu existo, portanto, para mim como conhecido por outro – em particular na minha facticidade mesma. Eu existo para mim como conhecido por outro a título de corpo. Tal é a terceira dimensão ontológica de corpo. (cf. SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 441.) Nesse sentido Sartre assevera: Eu sou condenado a existir para sempre para além da minha essência, para além dos meus móveis e dos motivos do meu ato: eu estou condenado a ser livre. Isto significa que não se poderia encontrar outros limites à minha liberdade além dela mesma, ou, se preferirmos, nós não somos livres para deixarmos de ser livres. (cf. SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004, p. 484.)

⁸³ Ibid., p. 595.

⁸⁴ Id. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 79.

Como se pode observar Sartre através do “teatro de situações”, tece severas críticas ao teatro burguês contemporâneo. Inscrito “numa tradição teatral que buscava superar a cena burguesa”, numa proposta de um “teatro crítico”, esse gênero teatral propõe uma cena que tem a liberdade como fundamento e tema. Na verdade delinea-se como um teatro de recusa total do psicologismo da cena.

Nesse horizonte, a dramaturgia seria interpretada por Jean Paul Sartre como uma modalidade de trabalho privilegiada, uma alternativa para driblar a censura que cerceava as atividades teatrais e de abrir novas possibilidades de popularização para sua obra literária e/ou filosófica.

Logo, o Teatro de Sartre, ao mesmo tempo, que tem como delimitação cênica e estética o drama burguês, ele a utiliza com outra finalidade, que é de funcionar como um espelho crítico da sociedade. Tanto que Grande parte de suas peças teatrais foram peças políticas. O método, por ele empregado, na construção e elaboração de sua dramaturgia é antes de qualquer coisa dialético do que analítico. Enquanto dramaturgo ele se dirige à platéia por meio da ação e da palavra.

O teatro de Sartre em comparação com o teatro político proposto por Erwin Piscator enfatiza de uma forma mais ampla o conflito liberdade X opressão. Suas onze peças teatrais desenvolvem um esquema básico criado (planejado, arquitetado) a partir de um conceito peculiar ao existencialismo, o conceito de situação. Esse esquema básico ao tomar como base o conflito travado entre o herói e uma situação dada, acabar por assimilar conteúdos da doutrina existencialista, que apregoa a total liberdade do homem.

O contexto histórico do seu teatro é constituído por três fatos históricos que nos são contemporâneos. São eles: a segunda guerra mundial, a implantação do comunismo, as contradições das democracias capitalistas.

De certa maneira poderia afirmar que a Segunda Guerra Mundial, sob o aspecto particular da ocupação da França pelos alemães e da luta travada pelos resistentes, forma o pano de fundo de *As Moscas* e de *Mortos sem sepultura*. A implantação do comunismo, enquanto um elemento constitutivo do contexto histórico do Teatro de Sartre, assume duas configurações e/ou conotações diferentes. Em *As mãos sujas* configura-se como o problema europeu da formação dos satélites da Rússia soviética. Já em *O Diabo e o bom Deus*, o contexto histórico manifesta-se através das revoluções agrárias.

As contradições das democracias capitalistas, enquanto o último elemento propicia a Sartre inventar e/ou criar às situações, ou seja, o pano de fundo de quatro peças de sua autoria: *A prostituta respeitosa*, *Kean*, *NeKrassov* e *Os Seqüestrados D`Altona*. Em *A prostituta respeitosa* e *Kean* tal elemento constitutivo adquire o caráter do racismo e da opressão social respectivamente. Todavia adquire outra conotação em *NeKrassov* e *Os Seqüestrados D`Altona*. Em *NeKrassov*, ele se manifesta na utilização da imprensa como instrumento de mistificação. Enquanto que nesta última, exprimi-se por meio da subordinação fatal do poder econômico ao militar e da desagregação da alta burguesia.

A única peça de Sartre que não adota essa contextualização histórica é *Huis-Clos* (Entre quatro paredes). *Huis-Clos* é uma peça que adota como temática principal os efeitos catastróficos e angustiantes da Segunda Guerra e, sobretudo o funcionamento de todo um mecanismo que oprime e restringe o campo da liberdade humana em nossas sociedades industriais modernas. Para Sartre, o alimento central da peça teatral não são “as palavras de teatro”, são as situações.

O que o teatro pode mostrar de mais emocionante é um caráter se fazendo, o momento da escolha, da livre decisão que engaja uma moral e toda uma vida. A situação é um chamado; ela nos cerca; ela nos propõe soluções, nós é que decidimos. E para que a decisão seja profundamente humana, para ela coloque em jogo a totalidade do homem, a cada vez é necessário trazer à cena situações-limite, quer dizer, que apresentem alternativas em que a morte é um dos termos. [...] Parece-me que a tarefa do dramaturgo é escolher dentre as situações-limites aquela que exprima melhor suas preocupações e apresentá-la ao público como a questão que se põe a certas liberdades. É somente assim que o teatro reencontrará a ressonância que ele perdeu, somente assim que ele poderá unificar o público diverso que o frequenta hoje.⁸⁵

Como se vê é impossível na obra de Sartre falar em liberdade sem se referir à situação. O que Sartre entende por situação? Sob este aspecto a leitura de Igor Alves é esclarecedora e cristalina:

A situação é o obstáculo que se deve transpor para se realizar os fins escolhidos, sem situação a liberdade desvaneceria, sendo que a liberdade se afirma mais claramente quando sujeita a maiores pressões, quanto maior o obstáculo, quando a situação é extrema (daí a afirmação de Sartre de que os franceses nunca foram tão livres quanto durante a ocupação

⁸⁵ MAGALDI, Sábato. *Aspectos da Dramaturgia Moderna*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1964, p. 112.

alemã na Segunda Guerra). A situação determina a incerteza da obtenção dos fins escolhidos, o que poderia parecer uma restrição à liberdade.⁸⁶

O papel do dramaturgo é escolher situações tão gerais que refiram a todos, isto é, cabe-lhe colocar em cena conflitos que aproximem e interessem ao espectador. “Em regra geral, um público de teatro é composto de elementos muito diversos. Essa situação é um desafio para o dramaturgo: é preciso a ele criar seu público, fundir todos esses elementos disparates em uma só unidade”.⁸⁷

Logo este para cumprir seu papel deve esforçar-se ao máximo por concentrar a ação no ponto decisivo, mostrar esse conflito de direitos, bem como, lançar diretamente o espectador ao núcleo das contradições entre os personagens. “Projetando desde a primeira cena nossos protagonistas ao paroxismo de seus conflitos, recorremos ao procedimento bem conhecido da tragédia clássica, que se apodera da ação no momento em que ela se dirige para a catástrofe”.⁸⁸

As cenas do teatro sartriano têm como função desvelar uma dada realidade ou situação histórica em que o indivíduo esteja inserido, isto é, deve proporcionar o seu desnudamento. Logo, conclui-se que sua dramaturgia não foi feita para que o espectador possa aderir a uma situação (causa), ao contrário deve levá-lo a decidir, a tomar decisões.

Nesse caso as peças teatrais sartrianas são montadas de tal forma que a existência individual e histórica constituam o foco das atenções. O que está posto em suas peças é exatamente a necessidade de se tomar uma decisão, da própria decisão a ser tomada, como é o caso de Jean Aguerre, protagonista da peça *A engrenagem*.

Nesse contexto, o teatro possui uma importância ímpar na obra de Sartre, não apenas como um meio de acesso às suas idéias para o público em geral, mas como um modo estético único em que não se pode desviar da distância absoluta entre público e

⁸⁶ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 92.

⁸⁷ “En règle générale, un public de théâtre est composé d’éléments très divers... Cette situation est pourtant un défi pour le dramaturge: il lui faut créer son public, fondre tous ces éléments disparates en une seule unité...”. SARTRE, Jean-Paul. **Un Théâtre de Situations**. Paris: Gallimard, 1992, p. 64.

⁸⁸ “En projetant dès la première scène nos protagonistes au paroxysme de leurs conflits, nous recourons au procede bien connu de la tragédie classique, qui s’empare de l’action au moment même où elle se dirige vers la catastrophe”. Ibid., p. 66.

personagens. Sartre reforça que é precisamente a presença de “carne e osso” do ator (que o faz completamente diferente das outras artes).

Não se pode dizer que o teatro seja para Sartre uma ilustração artística, um meio de figurar, pela maleabilidade do drama, ou de comentar, pela dialogação sagaz, as suas idéias filosóficas nem sempre bem compreendidas e expostas. Seria subestimar a riqueza poética de sua dramaturgia, pretender que cada obra de Sartre pudesse caber dentro de um sistema teses imutáveis. Ignoraria completamente o sentido do trabalho de Sartre como dramaturgo, quem afirmasse que as peças se constituem apenas a retaguarda artística da filosofia da existência.⁸⁹

Para Nunes, no teatro de tese, a existência da personagem, como veículo transmissor das idéias em debate, não tem suficiente autonomia dramática. No teatro de Sartre

As idéias não vêm de fora, não são extrínsecas à ação teatral. Como em toda a dialética, é o próprio movimento das situações, são os atos dos personagens que vão traçando os elementos ideais para que possamos compreender as situações e a motivação dos atos. Esse dinamismo que procede da interpenetração das idéias e das situações, chega até a consciência do espectador, afetando-a, primeiro, como uma provocação, que o põe diante do que há de problemático e de irremediavelmente falho em todas as atitudes humanas e depois de tê-lo perturbado, inquietado, transforma-se num instrumento de compreensão profunda.⁹⁰

O homem sartriano seja aquele dos romances, seja da dramaturgia, seja das intervenções políticas, não pode jamais coincidir consigo e é, portanto, livre. O princípio da liberdade humana se mantém em toda a obra de Sartre e, desse modo, torna-se interessante interrogar seus escritos sobre o que se passa com a noção de situação. Tecido estas considerações poder-se-ia dizer que as reformulações filosóficas e a mudança na sua postura política são também reconhecidas nas peças.

Concebendo a existência como projeto e a liberdade como decisão, o teatro de Sartre não joga com as teses da existência e da liberdade, mas com os projetos humanos e com o problematismo das decisões.

Tal como afirma Sábato Magaldi, em sentido amplo, toda a dramaturgia de Sartre é política, pois além do enfoque nos jogos de reflexo sempre problematiza o agir em sociedade. E não apenas os personagens, mas também o próprio dramaturgo está

⁸⁹ NUNES, Benedito. Reflexão sobre o Teatro de Sartre. **O Estado de São Paulo**, 03 set. de 1960.

⁹⁰ Ibid.

comprometido com a sua situação, na medida em que escrevem para uma determinada época. Exatamente por isso, Sartre sustenta que todo o teatro é popular, à exceção do teatro burguês, razão pela qual ele sugere um abandono das tradições deste teatro e um retorno à tradição teatral anterior à época burguesa.

O dramaturgo e o filósofo unem-se de tal modo na personalidade de Jean Paul Sartre, que não é possível dizer onde termina a obra de um e onde começa a do outro. Ele exemplifica essa unidade do drama e da filosofia que traduz, em nossa época, um fenômeno cultural de significação mais ampla: a solidariedade existencial entre a criação poética e a especulação filosófica.

Dentre todas as questões suscitadas acima existe uma que é extremamente significativa, pela qual o gênero teatral sartriano é tematizado. Assim, considerem-se a instigante análise feita por Benedito Nunes:

Na dramaturgia sartriana que é, como ele definiu, um teatro de situações, a ação dos personagens, situada concretamente desenvolve-se a partir de motivações existenciais, como dialética viva, que reconstitui, por assim dizer, no espaço cênico e no tempo dramático, o surgimento desse acontecimento íntimo da existência que a filosofia é. O teatro vem a ser, desse modo, a práxis da filosofia, ou seja, a atividade reflexiva que decorre da existência humana em situação figurada pelos conflitos dos personagens. A sua questão fundamental é a existência humana e os problemas que lhe são inerentes.⁹¹

Cabe ao teatro, se quiser reconquistar a ressonância (social e política) que tinha outrora e assim “unificar o público diverso que o frequenta hoje”, levar aos palcos “situações tão gerais que sejam comuns a todos”, preferencialmente situações-limites. A situação, cuja definição mais geral foi vista acima, consiste numa espécie de horizonte época de limites e de possibilidades para a invenção mítica no teatro; eidos da vida cotidiana, o mito dá formas tangíveis à maneira peculiar como “[...] cada época apreende a condição humana e os enigmas que são propostos à sua liberdade através de situações particulares”.⁹²

Certamente o teatro de Sartre procura através da temática apresentada em cada uma de suas peças desempenhar um papel análogo ao de sua literatura, o qual consiste em

⁹¹ NUNES, Benedito. Reflexão sobre o Teatro de Sartre. **O Estado de São Paulo**, 03 set. de 1960.

⁹² SOARES, Caio Caramico. **Sartre e o pensamento mítico** – Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, f. 78.

apresentar uma descrição da vivência humana concreta, uma descrição de como as estruturas descritas no âmbito da ontologia fenomenológica são vivenciadas.

No decorrer deste capítulo tornou-se perceptível o surgimento de diversas problematizações. Dentre estas, cabe salientar que algumas foram respondidas e outras apenas mencionadas. No entanto, existe um dado que não pode deixar dúvidas: o exercício reflexivo que aqui se apresenta pautou-se em refutar e/ou desconsiderar aquela idéia recorrente entre os críticos teatrais que insiste em tomar seu teatro como consequência das questões tratadas no âmbito do ensaio ou tratados filosóficos e que por sua vez consideram as suas peças como divulgação ou exemplificação daquilo que é descrito no seu ensaio filosófico.

Em contrapartida procurou-se evidenciar que Sartre soube com extrema perspicácia estabelecer uma sólida interlocução entre a escrita filosófica e a literária(dramática). Enfim ao tecer tais análises acerca da natureza de sua obra encontrou-se certo paralelismo, isto é, uma relação de complementação recíproca entre ambas e certa coerência quanto a estas questões. Pois as formas artísticas marcadas pelo uso da palavra como significado, como é o caso do teatro, não abandonam completamente o que é descrito filosoficamente.

De certa forma, poderíamos afirmar que Sartre procurava através de seus escritos filosóficos fornecer uma elucidação fenomenológica (ou dialética-histórica) da ordem humana e de seu teatro e sua literatura fornecer uma descrição e compreensão da experiência da vivência humana dessa ordem, isto é, recuperar o mundo em uma dramatização de questões pertinentes aos homens de sua época, proporcionando um desvelamento para o público da vivência humana.

O que Sartre pretendia ao propor o “Teatro de Situações”, gênero considerado por ele adequado para representar os problemas de nossa época, sobretudo por rejeitar a apresentação em cena de caracteres prontos como o fazia o teatro burguês?

Sem dúvida, Sartre buscava através dessa proposta teatral oferecer uma saída para o teatro burguês, forma desgastada para ele e não mais apropriada para representar os problemas do séc. XX, ao propor um teatro de recusa total do psicologismo da cena.

Disso decorre algumas questões: Para que serve os escritos de Sartre sobre o teatro? Em que medida tais escritos contribuem para a validação do gênero teatral por ele

proposto? Afinal qual a finalidade deste instrumental crítico de Sartre, isto é, da descrição sartriana do evento teatral? Partindo dessa perspectiva, a reflexão de Alves é inspiradora para refletir tais questões.

Por um lado, a descrição sartriana do evento teatral serve como base a este autor para a avaliação da produção teatral de sua época, ou seja, ela tem um sentido de fornecer um instrumental teórico (se é que se pode dar essa denominação) com o qual o autor avaliaria a produção que lhe é contemporânea. Nota-se, no entanto, que esse instrumental crítico de Sartre permitirá a esse autor considerar em igual conta autores totalmente dispares, caso de Genet e Artaud, e apontar nesses autores os valores de sua produção e os ganhos para o debate teatral obtidos com seus modos dispares de se conceber o evento teatral. É que interessa a Sartre mostrar o estado de estilhamento da produção artística, notadamente a produção teatral, em sua época.⁹³

Ou ainda:

Com isso, pretende-se mostrar que o teatro que lhe é contemporâneo não comunga mais daquela unidade formal que se encontrava em épocas anteriores, como por exemplo no romantismo, em que o drama psicológico ocupava tal função. No entanto, isso não significa uma perda do teatro do séc. XX. Ao contrário, assumir a perda dessa unidade formal é assumir que não há mais princípios unificadores daquelas contradições internas inerentes ao teatro, e que é justamente no jogo de valorização de cada um dos lados dessa contradição que o teatro readquire sua vivacidade. Essa é a forma pela qual esse teatro se faz crítico, como sentido de rejeição do drama burguês.⁹⁴

É exatamente nesse teatro crítico que Sartre incluirá o “Teatro de Situações” que propõe uma cena que tem a liberdade como fundamento e tema. De tal forma que a ficção (teatro e literatura) fosse capaz de oferecer uma compreensão da liberdade e contingência humanas. Concluí-se, portanto, que a ficção sempre esteve presente como tema e cenário do discurso filosófico, já que os temas de suas peças são delineados pela sua filosofia. Enfim seu teatro é marcado e/ ou interpenetrado pela sua filosofia.

⁹³ ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, f. 114-115.

⁹⁴ Ibid., f. 115

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa pesquisa realizou-se um estudo sobre o espetáculo *A Engrenagem* (1948), de Jean Paul Sartre, encenado no Brasil em 1960, sob a direção de Augusto Boal, onde foi possível resgatar um pouco da efervescência dos anos 60, o qual se configurou em anos de intensas mobilizações políticas e acirrados debates referentes à cultura e à modernização, atentando para segmentos que defendiam a causa revolucionária, assim como aqueles que não queriam perder seus privilégios.

Uma vez que se propôs através desse estudo uma releitura da década de 1960, por meio das experiências estéticas e políticas do grupo Oficina, à luz da dramaturgia sartreana a fim de captar as tensões existentes entre arte e sociedade, estética e política, história e teatro e suas contribuições para o debate historiográfico.

Com isso terminou por revelar que o Teatro Oficina através da encenação da peça *A Engrenagem* de Jean Paul Sartre serviu como instrumento, entre outras manifestações artísticas, para denunciar e resistir contra os abusos da opressão capitalista, onde muitos de seus integrantes fizeram da arte um lócus de luta; um meio de reivindicar, protestar e propor mudanças sobre o que acontecia em nosso país naquele momento histórico. Enfim procuravam mostrar que arte, ou seja, o teatro não estava ali apenas como um instrumento de diversão, mas, sobretudo para formar, refletir e buscar respostas.

Apreender, portanto, o percurso criador de Sartre no circuito teatral brasileiro, sobretudo na trajetória do Grupo Oficina, demandou uma reflexão sobre sua proposta teatral conhecida como Teatro de Situações, a qual como vimos, tem a liberdade como tema e como fundamento. Assim como foi necessário estabelecer a correlação entre a filosofia e a ficção (dramaturgia) sartreana, salientando que “[...] para construir validades sobre a criação artística de Sartre, é necessário correlacioná-la com suas concepções filosóficas. Ambas estão intrinsecamente ligadas, pois foram desenvolvidas em um tempo e lugar que lhes são comuns”.¹

Sob outro viés revelou que o pensamento sartreano foi marcante na formação intelectual e artística brasileira, principalmente na trajetória do Grupo Oficina destacando que não é possível separar as diversas atividades políticas de Sartre de sua obra teórica

¹ CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, “Mortos Sem Sepultura” (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 29

como dois momentos distintos. Mas se que deve considerá-los como integrantes e complementares de uma mesma prática cultural.

Em suma, evidenciou que as referências a este pensador engagé sui generis ainda subsistem. Decerto, pelos motivos apontados, mas também por Sartre nascer e morrer praticamente com o século XX, vivenciando uma problemática específica. Talvez ainda por ter experimentado e compartilhado com os homens de sua época, suas angústias, seus anseios, expectativas e decepções face à marcha e o impacto concreto e inexorável da história, afinal:

[...] o que dava relevância a Sartre é que ele tinha respostas para as questões concretas da geração que emergia de um pesadelo histórico e reivindicava um ponto de apoio no futuro. L'homme, c'est son futur, dizia Sartre, como que convocando todos aqueles jovens para abrir novos caminhos.²

Nesse sentido, Gerd Bornheim explica que “em face da magnitude do filósofo, sua obra, continua a exigir o esforço dos estudiosos”.³ Acrescentaria seguramente, não apenas sua obra, mas também sua prática política, isto, é seu engajamento.

Portanto, pensar a encenação de *A Engrenagem* de Sartre no Teatro Oficina, no ano de 1960, é antes de tudo, considerar as questões político-sociais do Brasil e as transformações ocorridas em toda a esfera econômica, política, social e cultural.

Enfim, através dessa pesquisa podemos concluir que a peça *A Engrenagem*, colocou questões humanas de nossa época. E que seus personagens estavam situados em nosso tempo, retratando problemas que assolavam a sociedade brasileira dos anos 1960.

Dramaticamente Sartre escrevera nas últimas linhas de seu libelo contra o colonialismo: “Uma revolução não mudará nada se não livrarmos os países da opressão imperialista”.

² FURTADO, Celso. **Obra autobiográfica**. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 119.

³ BORNHEIM, Gerd. “Presença de Sartre”. In: PERDIGÃO, Paulo. **Existência e Liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre**. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 13.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOCUMENTAÇÃO:

Texto teatral:

SARTRE, Jean-Paul. **A Engrenagem**. Lisboa: Presença, 1964. 191 p.

PROGRAMA DA peça *A Engrenagem*. **Teatro Bela Vista em Revista**, set. de 1960.

CRÍTICAS DE JORNAIS E REVISTAS REFERENTES À PEÇA *A ENGRENAGEM* DE JEAN-PAUL SARTRE

SARTRE: A VERDADE do teatro é a instauração do escândalo. **O Estado de São Paulo**, 11 set. de 1960.

A Engrenagem no Teatro Bela Vista. **O Estado de São Paulo**, 16 set. de 1960.

MAGALDI, Sábato. *A Engrenagem*. **O Estado de São Paulo**, 29 out. de 1960.

A ENGRENAGEM pelo Grupo Oficina. **O Estado de São Paulo**, 17 set. de 1960.

DECANO DO GOZO. **Folha de São Paulo**, 31 ago. de 1997. (Caderno Mais!)

A ENGRENAGEM. **O Estado de São Paulo**, 08 set. de 1960.

A ENGRENAGEM no Teatro Bela Vista. **O Estado de São Paulo**, 16 set. de 1960.

SOBRE *A ENGRENAGEM*. **Programa do Espetáculo**. São Paulo, 1960.

DÓRIA, Gustavo. A estréia de ontem. *A Engrenagem* pelo grupo Oficina. **O Estado de São Paulo**, 17 set. de 1960.

FREIRE, Dorian Jorge. **Carta-Testamento de Vargas na Engrenagem de Sartre**, [S.l], 16 set. 1960.

SILVEIRA, Helena. Sartre na Engrenagem. **Folha de São Paulo**, 16 set. de 1960.

ATOES NÃO PUDERAM encenar: A engrenagem: o teatro fechou para eles. **Folha de São Paulo**, 02 out. de 1960.

PACHECO, Mattos. Esclarecimentos em forma de Protesto. **Diário da Noite**, São Paulo, 08 nov. 1960.

PASSEATA DE PROTESTO pela não encenação em público da peça “A Engrenagem”. [S.l], 1960.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DISSERTAÇÕES & TESES:

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, “Mortos Sem Sepultura” (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre passado e o presente**: “Calabar, o elogio da traição” (1973, Chico Buarque & Ruy Guerra). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

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

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Vida* (1968). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho**: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade Brasileira. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

GOLDFEDER, Sônia. **Teatro de arena e teatro oficina**: o político e o revolucionário. 1977. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977.

ALVES, Igor Silva. **O Teatro de Situações de Jean Paul Sartre**. 2006. 120 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOARES, Caio Caramico. **Sartre e o pensamento mítico** – Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS/OUTROS

PATRIOTA, Rosângela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 5, n. 7, jul./ dez. 2003/v. 6, n. 8, p. 110-121, jan./jun. 2004.

_____. História — Cena — Dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro. **Seminário Jean Paul Sartre** (1905/2005). Organização de Flora Süssekind e Izabel Aleixo. Mesa- redonda realizada no dia 26 agosto 2005. Transcrição nossa. Não Publicada.

_____. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Histórias e Historiografia**: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003. p.55-77.

PETRY, André. Porão iluminado. **Veja**, São Paulo, p. 42-53, 09 dez. 1998.

PATRIOTA, Rosângela. História – cena – dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 7, p. 01-14, ano 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document3307.html>>. Acesso: 03 mar. de 2008.

SARTRE, Jean-Paul. Em teatro as intenções não contam. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 38, abr./ maio! jun. 1967.

_____. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, out./ nov./dez. 1977.

SILVA, Franklin, Leopoldo e. Metafísica e História no romance de Sartre. **Cult** — Revista Brasileira de Literatura, ano III, p. 53-63, [s.n.].

_____. **Sartre e a literatura**. Seminário Jean-Paul Sartre (1905/2005). Organização de Flora Süssekind e Izabel Aleixo. Mini-curso ministrado nos dias 24, 25 e 26 de Agosto. 2005. Não publicado.

_____. **Seminário Jean-Paul Sartre** (1905/2005). Organização de Flora Süssekind e Izabel Aleixo. Palestra ministrada no dia 25 Agosto. 2005. Transcrição nossa. Não Publicado.

SINISTERRA, José Sanchis. **Dramaturgia da recepção**. Tradução de Aline Casagrande. Folhetim, n. 13, p. 68, abr. / jun. 2002.

TIBAJI, Alberto. A questão da imagem em Sartre: o exemplo da arte do ator. **Anais de Filosofia**, São João Del, n. 2, jul. 1995.

LIVROS/CAPÍTULOS DE LIVROS

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A.; SHWARCZ, Lília Moritz. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 319-410. v. 4.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Um departamento francês do ultramar**: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana. Rio de Janeiro. Paz e Terra: 1994.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das letras, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARATA, José de Oliveira. **Estética Teatral**: ontologia de textos. Lisboa: Morães Editores, 1981.

BEAUVOIR, Simone. **Sob o signo da história**. Tradução de Maria Jacintha. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. v. I.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. v. 1.

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BORNHEIN, Gerd. **Sartre**: metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A escrita História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

_____. **Formas e sentido** – Cultura escrita: entre a distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP&M, 2005.

DANTO, Arthur C. **As idéias de Sartre**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1975.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguiña Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002.

DORT, Bemard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.193-220.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, Terry. O sublime no marxismo. In: _____. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. p. 146-171.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas a esquerda brasileira**: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINZBURG, Carlo. **Relações de Força: história, retórica, prova**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____ et ali. **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, Tradução e Introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. 211 p.

JEANSON, Francis. **Sartre**. Tradução de Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

LE GOFF, Jacques. **Memória –História**. Lisboa: Einaudi Imprensa Nacional, 1984.

LÉVY, Benny. **O testamento de Sartre**. Porto Alegre: L & PM, 1986.

LÉVY, Bernard-Henri. Nota sobre a questão de Vichy: um Sartre na Resistência. In: _____. **O século de Sartre**. Tradução de José Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 307-335.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Sartre** — vida e obra. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

MAGALDI, Sábato. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1964.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

MORTARA, Marcelia. (Org.). **Teatro francês do século XX**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOUTINHO, Luiz Damon S. **Sartre**: existencialismo e liberdade. São Paulo: Moderna, 1995. 118p.

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: Onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

PAES, Maria. Helena. Silva. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.

PALLOTTINI, Renata. **A Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PATRIOTA, Rosangela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de Eles não usam Black-Tie (G. Guarnieri) e O rei da Vela (O. Andrade). In: PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs). **História e Cultura**: espaços plurais Uberlândia: Aspectus, 2002. p. 113-131.

_____. **Vianinha** — um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUC1TEC, 1999. 229 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

PEIXOTO, Fernando **Teatro Oficina (1958-1972)**: Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Especial: Teatro Oficina. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, MEC/SEC-SNT, n. 26, jan. de 1982.

_____. **O que é Teatro.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

QUINTILIANO, Deise. **Sartre: philia e autobiografia.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil.** Bauru: EDUSC, 2002.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tempo.** São Paulo: Senac, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: UNESP/FAPESP, 1993.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960.** Campinas: Mercado de Letras, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea.** Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **As palavras.** Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Em defesa dos intelectuais.** Tradução de Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **O existencialismo é um humanismo.** Seleção e Organização José Américo Motta Pessanha. Tradução de Vergílio Ferreira. et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores)

_____. **Que é Literatura?** Tradução de Carlos Filipe Moisés. 3 ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. Estruturas imediatas do para-si. In: _____. **O Ser e o Nada.** Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 121-157.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-69. In: _____. **O Pai de Família e outros estudos.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do Teatro ao Te-Ato.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do trabalho do ator.** Rio de Janeiro: Graal, 1982.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2004.

THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos**. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994. p. 97-116.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.