

MARIA ABADIA CARDOSO

**TEMPOS SOMBRIOS, ECOS DE LIBERDADE – A PALAVRA DE
JEAN-PAUL SARTRE SOB AS IMAGENS DE FERNANDO PEIXOTO:
NO PALCO, *MORTOS SEM SEPULTURA* (BRASIL, 1977)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2007

MARIA ABADIA CARDOSO

**TEMPOS SOMBRIOS, ECOS DE LIBERDADE – A PALAVRA DE
JEAN-PAUL SARTRE SOB AS IMAGENS DE FERNANDO PEIXOTO:
NO PALCO, *MORTOS SEM SEPULTURA* (BRASIL, 1977)**

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.

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

UBERLÂNDIA – MG
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C268t Cardoso, Maria Abadia, 1978-

Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto : no palco, Mortos sem sepultura (Brasil, 1977) / Maria Abadia Cardoso. – Uberlândia, 2007.

274 f. : il.

Orientadora : Rosangela Patriota Ramos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,

Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História e teatro - Teses. 2. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980 – Mortos sem sepultura – Crítica e interpretação – Teses. 3. Peixoto, Fernando, 1937- Crítica e interpretação – Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792

MARIA ABADIA CARDOSO

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

É chegado o momento de manifestar meus sinceros agradecimentos a quem compartilhou e contribuiu para o processo de elaboração deste trabalho.

Serei eternamente grata à professora doutora Rosangela Patriota Ramos, que me orientou nesta pesquisa e me deu liberdade para desenvolvê-la. Acredito que este trabalho — sua forma e seu conteúdo — resulta de sua generosidade intelectual, não só pelas oportunas reflexões, pelos documentos e pelo suporte teórico-metodológico que me concedeu; mas também pelo exemplo de seriedade, uma das marcas de seu trabalho de pesquisadora. Igualmente, sua amizade, seu carinho e seu respeito foram primordiais para minha formação. Obrigada por tudo!

Ao professor doutor Alcides Freire Ramos, agradeço as valiosas contribuições no exame de qualificação e as discussões propiciadas em suas aulas nos cursos de graduação e pós-graduação em História. Não posso deixar de reconhecer o excelente convívio e a amizade.

Ao professor doutor Pedro Spinola Pereira Caldas, que aceitou fazer parte da banca do exame de qualificação e da defesa, agradeço as indicações de leitura e o interesse sincero demonstrado pela minha pesquisa.

Aos amigos do NEHAC Rodrigo, Victor, Sandra, Jacques, Ludmila, Christian, Eliane, Dolores, Alexandre, Débora, Daniela, Eneilton e Manoela: a amizade, os sorrisos compartilhados, o agradável convívio nas viagens e as instigantes reflexões de Benjamin e Vesentini nas reuniões de segunda-feira. A mesma possibilidade de suscitar e dividir questionamentos se estende para os “novos” leitores de Certeau e Bloch: Talitta, Kamilla, Renan, Fernanda, Catarina, Felipe e André.

Agradecimento especial vai para Eliane e Talitta, que me auxiliaram na organização dos originais e, sobretudo, sempre se dispuseram a me ajudar. Seu auxílio foi fundamental para finalizar o trabalho. Agradeço o apoio e a paciência com minhas dificuldades no “universo” informatizado. Estendo meus agradecimentos ao Carlos, sempre prestativo.

A Ludmila, companheira de mestrado, sorrisos, ansiedades e inseguranças: obrigada por estar sempre disposta a me ouvir.

Ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), cujo apoio e incentivo foram fundamentais ao meu crescimento intelectual.

A Márcia Cláudia da Funarte e Joyce Porto do Centro Cultural São Paulo, sempre solícitas na disponibilização de documentos.

A Maria Beatriz Villela e sua atenta revisão do texto.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que financiou esta pesquisa.

Não posso me esquecer de outros “lugares” em que encontro apoio afetivo e emocional: em minha mãe — que sempre me apoiou; obrigada por tudo que sempre fez e faz por mim. Em meu pai — exemplo de determinação e dignidade; agradeço a confiança que sempre depositou em mim.

Agradeço ainda o carinho e a preocupação de meus irmãos: Aparecido, Silma, Neide e Silvia. Também Agradeço aos meus sobrinhos Wisner, Fernando, Vanessa, Pedro e Arthur, que constantemente me fazem lembrar de minha infância.

Ao Alencar, cuja paciência e carinho acompanharam grande parte dessa trajetória.

A Cléa, amiga que sempre se preocupa comigo.

À todos o meu muito obrigado!

SUMÁRIO

Resumo-----	vii
Abstract-----	viii
Introdução-----	01
Capítulo 1:	
O processo criativo em <i>Mortos sem Sepultura</i>: da filosofia do individual à ética do coletivo-----	11
A busca por legitimar uma forma dramática	12
<i>Mortos sem Sepultura</i> : um empreendimento coletivo	18
<i>Mortos sem Sepultura</i> : um empreendimento individual	29
<i>Mortos sem Sepultura</i> : entre a ética e a estética	56
Capítulo 2:	
O indivíduo na História e a História no indivíduo: diálogos entre Jean-Paul Sartre e Fernando Peixoto-----	77
“Na verdade o texto privilegia a problemática individual em relação ao problema histórico. Para nós, e isso condensaria nosso trabalho, o interesse é justamente o contrário”: Peixoto crítico de Sartre	80
“O centro de sua investigação é o problema da liberdade. Sua obra é um desafio permanente”: a temática de Sartre (re)lida por Peixoto	102
Capítulo 3:	
<i>Mortos sem Sepultura</i> em cena: a escolha e a forma-----	121
Entre as produções de conhecimentos histórico e estético	122
Dramaturgo e diretor: a estética, o engajamento e a história	127
A tortura, o torturador e o torturado: “um equilíbrio entre o rigor emocional e o rigor de análise”	137
Fotografias do Espetáculo	195
Capítulo 4:	
Interpretações sobre o espetáculo teatral <i>Mortos sem Sepultura</i>: a crítica dos críticos-----	206
Sobre a função da crítica	207
Diretor e críticos: um encontro de perspectivas?	215
Entre a linguagem artística e a intervenção social	226
As idéias e a cena: discussão social e perspectiva estética	242
Propostas de intervenção	252
Conclusão-----	256
Documentação e Referências Bibliográficas-----	264

RESUMO

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. 274 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

O escopo desta pesquisa é um estudo sobre o espetáculo teatral *Mortos sem Sepultura* (1946), de Jean-Paul Sartre, encenado no Brasil em 1977, sob a direção de Fernando Peixoto. Na descrição do objeto, de início destaca-se sua organização, situada em duas temporalidades distintas: França dos anos de 1940 — no contexto da Invasão Alemã e Resistência Francesa; Brasil dos anos de 1970, no contexto da Ditadura Militar e Resistência Democrática. Verifica-se que, entre a literatura dramática (produção do texto) e a encenação, impõe-se uma distância espaço-temporal; em consequência, temas, embates, agentes e propostas de intervenção adquirem novas nuances. Essa reflexão enfoca o estudo da cena, que resulta de um trabalho anterior onde são feitas escolhas, investimento artístico e intelectual, deslocamentos e (re)proposições. Em outras palavras, na forma e no conteúdo, a construção sartreana é relida, indagada e (re)apropriada pelo projeto de montagem. O primeiro capítulo trata do processo criativo da peça, investigando a maneira pela qual a estrutura dramática e a construção dos personagens foram produzidas e legitimadas; aqui, a associação entre filosofia e dramaturgia foi primordial para se compreender a escrita da peça. O segundo capítulo enfoca, no campo intelectual, as reflexões do dramaturgo e do diretor, que se circunscrevem a sistemas de pensamentos distintos: o primeiro se associa com o existencialismo; o segundo, com uma concepção de esquerda presente no marxismo. O terceiro capítulo aborda a montagem da peça em meio a questões de forma, conteúdo, trabalho de “recortes”, modificações e adaptações. À luz da temporalidade em que a cena se organiza, o quarto capítulo discute as “leituras” e os debates suscitados pela crítica teatral, indicativos de problematizações, pois remetem à “resposta formal” dada ao texto dramático e dialogam com seu “universo” histórico-social.

Palavras-Chave:

História; Fernando Peixoto; *Mortos sem Sepultura*; Jean-Paul Sartre; Filosofia; Teatro.

ABSTRACT

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. 274 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

The scope of this research is a study on the Jean-Paul Sartre's play *Death without burial*, written in 1946 and staged in Brazil in 1977, under the guidance of director Fernando Peixoto. Regarding the subject matter description, at first one highlights its structure, placed in two different times: France in the 1940s, in the context of the German invasion and the French resistance, Brazil in the 1970s — in the context of the military dictatorship and democratic resistance. One verifies that between drama literatures (the play writing) and staging there is a distance of space and time. As a result, themes, contends, agents, and intervention proposals gain new nuances. This reflection focuses on the study of the scene, resulting from a previous work where choices, artistic, intellectual investments, displacements, and propositions are made. In other words, the form and content of Sartre's construction are reread, inquired, and (re)appropriated by the stage setting. The first chapter treats of the play creative process, by investigating the way in which the dramatic structure and creation of the characters were made and legitimated. For that, an association between philosophy and dramaturgy was crucial to the understanding of the play writing. The second chapter deals, in the intellectual field, with the playwright's and director's reflections, circumscribed to distinct thought systems: the former is linked to the Existentialism; the latter, to the Marxist conception of left-wing. The third chapter focuses on the play stage setting in the midst of form, content, cutout work, changes, and adaptations matters. In the light of the temporality in which the scene is organized, the fourth chapter discusses the readings and debates roused by the drama criticism indicative of some questionings, for they refer to the "formal answer" to the drama text and establish a dialog with its social, historical universe.

Keywords:

History; Fernando Peixoto; *Mortos sem Sepultura*; Jean-Paul Sartre; Philosophy; Theater.

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática”. Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas. (destaques do autor)

CERTEAU, Michel de.

Segundo Michel de Certeau,¹ a operação histórica faz-se por meio da combinação de um “lugar”, uma “prática” e uma “escrita”. A junção destes aspectos parece inicialmente simples haja vista que, toda pesquisa desenvolve-se num determinado espaço, para que se concretize é necessário uma ação e é o discurso a maneira pela qual se expressa. Todavia, resta indagar: tanto do ponto de vista teórico quanto metodológico, quais as implicações de compreender a História nestes termos? Se a “matéria prima” desse campo de conhecimento é o passado, como articular essas três dimensões? Dito de outro modo, se o historiador executa sua função a partir do presente, já que, em última instância, as leituras, as questões suscitadas e a forma de direcionar-se para seu objeto se dão nessa temporalidade, de que maneira articular um “lugar” e uma “prática” ao resultado final de seu trabalho, ou seja, se ele “fala” do presente, mas “diz” algo sobre o passado?² Talvez seja necessário avaliar cada um desses elementos em suas particularidades.

No que se refere ao primeiro aspecto, Certeau afirma: “É em função deste lugar que se instauram métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes são propostas, se organizam”.³ De um ponto de vista epistemológico, o autor pronuncia-se em termos de “lugar social”. Assim, a pesquisa historiográfica, para ele, se apresenta de acordo com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. É este o responsável por suscitar, legitimar ou “proibir” temas, isto é, um texto ou livro de história é sempre produto de um lugar e é concernente à estrutura da própria sociedade. Quanto ao segundo aspecto, considere-se a seguinte análise:

Em história, tudo começa com um gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de copiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.⁴

Dessa forma, a prática do historiador retira os objetos de seu “continuum” originário e lhes fornece outro estatuto. Mas não apenas, por meio desse trabalho, esses

¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

² No que se refere à relação entre passado e presente no trabalho do historiador é válido ainda consultar: BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

³ CERTEAU, 2002, op. cit., p. 67.

⁴ Ibid., p. 81.

objetos são “produzidos”, fazendo surgir assim novos “espaços”, diferenças, etc. Apesar de aparentarem instâncias distintas, tanto o “lugar” quanto a “prática” são determinantes para a especificidade da “escrita”:

A representação – mise en scène literária – não é “histórica” senão quando articulada com um *lugar social* da operação científica e quando institucional e tecnicamente ligada a uma *prática do desvio*, com relação aos modelos culturais ou teóricos contemporâneos. Não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição do saber.⁵

A partir daí pode-se indagar: em que temporalidade se situa o “lugar social” e a “prática de desvio”? Esses elementos, seja porque se organizam em função de um espaço determinado, seja porque oferecem a possibilidade de alterar o estatuto dos objetos a que se referem, só podem ser compreendidos como prática social. Fica perceptível que aqui o presente cumpre um papel primordial. Porém, o que dizer do “outro”, ou, mais especificamente, do passado, sobre o qual esse processo se volta? Se cabe ao historiador, a partir de uma dada perspectiva, fornecer sentido ao passado, o que afirmar dos agentes que se localizam nesse tempo remoto? Esses também não “falam” de um dado lugar? E, ao mesmo tempo, esse lugar não é passível de fornecer novos sentidos à prática e à escrita? Certeau parece ter a compreensão desse distanciamento, haja vista que, ao referir-se a esta última, pronuncia-se em termos de “representação”.

Certamente a necessidade de abordar a amplitude do termo “lugar social” se impõe. De um ponto de vista teórico, é possível questionar o seu significado: trata-se de um espaço sociocultural ou trata-se de um campo de conhecimento? E, numa perspectiva metodológica, como manuseá-lo nessa relação entre o passado e o presente?

Talvez seja pertinente refletir sobre a consequência dessas terminologias no âmbito da pesquisa que aqui se delineia: o estudo do espetáculo teatral *Mortos sem Sepultura* (1946) de Jean-Paul Sartre encenado no Brasil em 1977, sob a direção de Fernando Peixoto. Em relação a esse objeto, um dos primeiros aspectos que vêm à tona é o fato de situar-se em duas temporalidades distintas: França dos anos de 1940 e Brasil dos anos de 1970. E, ao mesmo tempo, a idéia de “lugar social” mostra-se acrescida e complementada por outras questões: diálogos entre dramaturgo e diretor, bem como a relação entre texto e cena.

No que se refere ao primeiro aspecto, isto é, a relação estabelecida entre Sartre e Peixoto, existe uma distância espacial, histórica e cultural. Num relacionamento

⁵ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 93-94.

dialético entre ambos, as instâncias históricas e estéticas apareceram como motes de investigação. Conseqüentemente, o “lugar” em que esses agentes se situam lança questões que, algumas vezes, referem-se ao repertório artístico e intelectual de cada um e, outras vezes, dialogam com esse repertório e o “ultrapassam”.

Assim, o processo de montagem, que envolve diversas etapas, a saber, leitura, interpretação e adaptação da peça, impõe questões que são históricas, já que a literatura dramática se inscreve numa temporalidade e a escrita cênica em outra e, paralelamente, tanto o dramaturgo quanto o diretor são possuidores de um repertório singular. A questão do “lugar”, portanto, adquire novamente espaço na discussão, e torna-se complexo separá-la no que diz respeito ao que é histórico e social ou ao que se entende como campo de conhecimento. Assim, é viável considerar que ambos se entrecruzam. E um momento propício para “captar” essa associação está situado na possibilidade de compreender o investimento artístico e intelectual que é feito no processo criativo de Sartre como uma recepção. Quais as implicações deste deslocamento? De um ponto de vista teórico, faz-se necessário estender este conceito para “Estética da Recepção”.

Surgida no fim dos anos de 1960 na Alemanha, essa corrente de crítica literária é denominada como “Escola de Constança”. Segundo Regina Zilberman, a Estética da Recepção diverge basicamente de três propostas da moderna teoria da literatura: em primeiro lugar, da “teoria crítica”, que recusa analisar o impacto da obra, considerando-a como objeto independente das questões sociais. Em segundo lugar, propõe outras alternativas também ao “New Criticism”, presente nos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940, corrente que vê a obra de arte literária como autônoma, sendo, portanto, necessário considerar apenas seus elementos internos. E, em terceiro lugar, da Fenomenologia, a qual concebe o leitor e o autor como instâncias exteriores que, por isso, não interferem na natureza do texto.

Contrariando todas essas concepções e evidenciando que o leitor, o processo de leitura e a experiência estética são fundamentais para o conhecimento e interpretação da obra, a Estética da Recepção, especialmente com Hans Robert Jauss, oferece uma outra perspectiva:

[...] a estética da recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ela passa para o leitor, o ‘Terceiro Estado’, conforme Jauss o designa,

seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social.⁶

Em verdade, a estética da recepção traz conceitos e noções que permitem reavaliar de um ponto de vista literário e histórico a tríade autor, obra e leitor. Nesse universo de problematizações, o estudo que aqui se apresenta utilizará basicamente três distinções feitas por esse campo de conhecimento: a experiência estética, a relação entre realidade e texto ficcional e a especificidade deste último. Sobre o primeiro aspecto, esta reflexão é fundamental:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, i. e., na compreensão fruidora e fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse essa experiência estética seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito não para o leitor, mas sim, especialmente para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos.⁷

Essa extensão que Jauss faz da experiência estética evidencia que existe de um lado o papel que o leitor contemporâneo cumpre na concretização da obra, mas, ao mesmo tempo, há um processo histórico que marca o recebimento e a interpretação da obra por diferentes leitores e tempos diversos. Em seu conjunto, essas duas dimensões indicam que a leitura/recepção não é um processo unilateral, pois, ao considerar os diferentes leitores e tempos, todo esse movimentar só poderia ser histórico. No que tange ao segundo aspecto, considere-se a distinção feita por Wolfgang Iser:

O texto ficcional é igual ao mundo à medida que projeta um mundo concorrente. Mas difere das idéias existentes no mundo por não ser deduzido dos conceitos vigentes de realidade. [...]. O texto ficcional adquire sua função, não pela comparação ruínosa com a realidade, mas sim pela mediação de uma realidade que se organiza por ela. Por isso a ficção mente quando a julgamos do ponto de vista da realidade dada; mas oferece caminhos de entrada para a realidade que finge,

⁶ ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 10-11.

⁷ JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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, p. 46.

quando a julgamos do ponto de vista da sua função: ou seja, comunicar.⁸

Nessa reflexão, o texto ficcional, ao ser visto como a projeção de um mundo “concorrente” ou cumprir o papel de fazer a mediação com a realidade, pode ser compreendido num processo que o concebe de duas maneiras: de um lado, ele não é uma expressão fiel da realidade, mas, por outro lado, não está alheio a ela. Assim, visualizar o texto ficcional em sua função de “comunicação” é uma possibilidade de abarcar o caráter de mediação. Para dar continuidade a essa análise, porém já priorizando o terceiro aspecto, isto é, a especificidade do ficcional, esse trecho de Karlheinz Stierle é esclarecedor:

[...] a ficção não se deixa corrigir por meio de um conhecimento minucioso da materialidade dos fatos a que se refere. Ao passo que os textos assertivos podem ser corrigidos pela realidade, os textos ficcionais são, no sentido próprio, textos de ficção apenas quando se possa contar com a possibilidade de um desvio do dado, desvio na verdade não sujeito a correção, mas apenas interpretável ou criticável.⁹

Desta forma, diferentemente dos textos pragmáticos ou assertivos, a validade do texto ficcional não se dá por comparação com a realidade da qual trata. De diferentes maneiras, as reflexões propostas por esses autores no âmbito da estética da recepção auxiliam a fazer a mediação entre o conhecimento histórico e o conhecimento estético, sendo estes de primordial importância para o estudo da montagem de *Mortos sem Sepultura*. Tem especial valor a análise sobre a especificidade do campo ficcional, pois o universo que a peça apresenta (temática da tortura) se relaciona intrinsecamente com o laboratório histórico em que é relida.

Assim, Iser e Stierle fornecem elementos importantes para a mediação entre essas duas dimensões. E isso ocorre porque o espetáculo teatral aparece inicialmente como algo pronto, mas é resultante de escolhas e estas, por sua vez, envolvem uma diversidade de leituras e interpretações construídas historicamente.

À luz destas questões, é válido pensar que a recepção de *Mortos* é passível de ser concretizada por continuidades e descontinuidades. E, nesse processo, o “lugar social” – nos dois sentidos apontados antes, isto é, como espaço sociocultural ou como campo de conhecimento –, cumpre um papel. Ele se torna o responsável por

⁸ ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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, p. 105.

⁹ STIERLE, Karlheinz. Que significa recepção dos textos ficcionais? In: Ibid., p. 147.

deslocamentos, (re)proposições e novas propostas de intervenção. Todavia, esse processo de recepção materializa-se na “resposta formal” que é dada ao texto dramático. E a maneira de tomar contato com essa instância dá-se por meio do estudo da cena.

A maneira como o historiador “lida com o passado” já foi alvo de intensos debates. Hoje se alcançou um patamar em que o seu conhecimento é visto como “fragmentado”, ou seja, é impossível recuperá-lo “tal qual ocorreu”. O que dizer então, se o objeto de estudo do passado pauta-se na cena de um espetáculo teatral? Antes, entretanto, se deve questionar o que se entende por cena. É necessário acrescentar ainda que existem:

As dificuldades metodológicas decorrentes da própria especificidade da encenação, do caráter efêmero e mutável das apresentações, da raridade e pobreza da documentação textual e iconográfica, dos problemas suscitados pela tarefa de decifrar esses documentos.¹⁰

Grosso modo, pode-se dizer que a cena é resultante de um trabalho de leitura, interpretação e adaptação de um texto dramático. Mas, na passagem da literatura dramática para a escrita cênica, existem: espaço cênico, figurino, interpretação dos atores, público, etc. Dessa forma, a cena mostra-se como um conjunto em que cada uma das partes cumpre um papel. Mas, ao mesmo tempo, essas partes revestem-se de uma linguagem, isto é, apresentam-se de uma determinada maneira. A análise da cena exige um trabalho dialético: se, do ponto de vista metodológico, faz-se necessário “destrinchar” ou “separar” os seus elementos para melhor compreendê-los, eles, em sua “real” constituição, dissociados, não conseguem construir nenhum significado.

A considerar este impasse, algumas reflexões no âmbito do próprio teatro são fundamentais. Tadeusz Kaowzan, ao explicitar cada um dos elementos que compõem a representação teatral, tais como palavra, tom, mímica facial, gestos, movimento cênico do ator, maquilagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, etc, propõe que todos eles sejam compreendidos como signos. Por exemplo, uma coluna de papelão significa que a cena se desenvolve num palácio. A coroa na cabeça do ator é signo de realeza e as rugas, feitas na maquilagem, indicam a velhice. Assim,

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação lingüística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de idéias ou de suas inter-relações, as quais o ator do texto quis evocar. Mas a palavra pode

¹⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991, p. 14-15.

mudar seu valor. Quão inúmeras maneiras de pronunciar as palavras ‘eu te amo’ podem significar tanto a paixão, quanto a indiferença, a ironia, como a piedade. A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-la, dar-lhe uma nuance particular. Isso não é tudo. Muita coisa depende da atitude corporal do ator e sua posição em relação aos coadjuvantes.¹¹

Todos esses signos artificialmente criados se inserem numa proposta de expressar, em seu conjunto, um sentido. Propiciando questões para além da semiologia, José Sanchis Sinisterra faz a seguinte constatação:

[...] um espetáculo, uma obra, não é uma emissão unilateral de signos, não é uma doação de significados que se produzem a partir da cena na intenção da platéia – ou a partir do texto e visando o leitor – mas sim um processo imperativo, um sistema baseado no princípio da retro-alimentação, em que o texto propõe estruturas indeterminadas de significado e o leitor preenche essas estruturas indeterminadas.¹²

Sinisterra, ao se expressar em termos de “processo interativo”, evidencia a não unilateralidade dos signos e, ao mesmo tempo, permite que os elementos do espetáculo sejam compreendidos em sua historicidade, já que dependem do espectador para construir seus significados.

Num caminho próximo, Bernard Dort propõe que não se avalie o texto e a cena em si mesmos, isto é, de forma independente, “[...] mas, sim as relações que unem texto e encenação e o sentido que irá adquirir a obra com o palco através da intervenção dos atores diante de um público dado em circunstâncias históricas e sociais determinadas”.¹³ Assim, a relação entre texto e cena implica considerar “lugares”, temporalidades, escolhas e embates e todas essas instâncias só podem ser compreendidas do ponto de vista histórico.

Ainda no que se refere ao espetáculo teatral, considerando uma outra perspectiva de análise, a reflexão de Jacó Guinsburg faz-se pertinente:

Na constituição do que é apresentado na cena teatral, o trabalho de invenção, captação e concretização de figuras e relações e significações, explícitas ou implícitas nas falas, no tema, no texto ou no discurso, e seja qual for a natureza, a forma e o estilo pretendidos, fundamenta-se no corpo do ator.¹⁴

¹¹ KAOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 97-98.

¹² SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da recepção. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 73, abr./jun. 2002.

¹³ DORT, Bernard. A Era da Encenação. In: _____. **O Teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 64.

¹⁴ GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 22.

Em seu conjunto e sob diferentes maneiras, todos esses autores evidenciam as possibilidades no que tange ao estudo da cena teatral. Sua leitura sugere que todo aparato cênico, apesar de estar permeado de uma linguagem que lhe é específica, pode e deve ser investigado numa perspectiva histórica.¹⁵

Em verdade a cena, a qual se apresenta como objeto deste estudo, é resultante de todo esse processo, haja vista que ela é antecedida por questões estéticas e políticas. Assim, os seus fragmentos, tais como programas do espetáculo, depoimentos, fotografias, críticas, etc., são índices de problematizações, já que, em última instância, revelam opções e embates que só podem ser avaliados do ponto de vista histórico.

Dessa forma, o processo que se estabelece entre texto e espetáculo ou entre dramaturgo e diretor encontra-se envolto, além das discussões concernentes à recepção e especificidade da cena, por diálogos que se estendem para o campo da teoria dramática, da produção artística, da “experiência”, da relação forma e conteúdo, da associação história e estética, etc. À luz desses apontamentos e considerando-se que esta pesquisa também se desenvolve num “lugar” determinado, alguns caminhos, tanto teóricos quanto metodológicos, mostraram-se pertinentes.

Assim, num primeiro momento, fez-se necessário atentar para o processo criativo de *Mortos sem Sepultura*, investigando a maneira pela qual a estrutura dramática e a construção dos personagens foram produzidas e legitimadas. Aqui a associação filosofia e dramaturgia no pensamento sartreano foram primordiais para compreender a escrita da obra. Duas instâncias também foram direcionadoras desse exercício reflexivo: teoria dramática e produção artística. Uma reflexão que as correlacione, ou seja, a análise da associação entre uma e outra, considerando as contradições que a experiência do século XX propiciou, é o mote do capítulo inicial.

No que se refere ao campo intelectual, as reflexões de Jean-Paul Sartre e Fernando Peixoto se circunscrevem em sistemas de pensamentos distintos. O primeiro está associado ao *Existencialismo* e o segundo, por sua vez, vincula-se a uma concepção de esquerda presente no *Marxismo*. Assim, acompanhar a maneira pela qual o diretor avalia e (re)propõe o conteúdo da obra/pensamento do dramaturgo, a partir do campo

¹⁵ Ainda sobre o estudo da cena, é válido referenciar:

GUEDES, Antonio. A Cena, a platéia... dois universos muito sentidos. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n 1, 1998.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tempo. São Paulo: Senac, 1999. 192 p.

teórico em que esses intelectuais desenvolvem suas idéias, é o objetivo do segundo capítulo.

Movimentando-se nas questões de forma e conteúdo e em meio a um trabalho de “recortes”, modificações e adaptações têm-se a montagem de “*Mortos sem Sepultura*”. Desta forma, percebe-se que uma reflexão que pautada no estudo da cena deve fazer um movimento constante entre os campos de conhecimento histórico e estético. Eis a proposta do terceiro capítulo.

E, por fim, é certo que, para a temporalidade na qual a cena se organiza, as “leituras” e debates suscitados pela crítica teatral são índices de problematizações, uma vez que remetem à “resposta formal” dada ao texto dramático, bem como dialogam com o “universo” histórico-social em que o mesmo é relido. Delineia-se assim a temática do quarto capítulo.

Nesse exercício reflexivo, uma diversidade de conceitos e problematizações situadas tanto no âmbito da História quanto no campo artístico foram “recursos” instigantes para compreender o processo de continuidade e/ou descontinuidade sob o qual a produção sartreana foi relida.

[...] As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabelecem vínculos com nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo complexo de atitudes e relações que dela dependem. Encontrar significação é ser capaz de tragédia, mas obviamente, foi mais fácil encontrar uma ausência de significação.

WILLIAMS, Raymond.

Assim, voltamos à concepção que os gregos tinham da tragédia. Para eles, como Hegel mostrou, a paixão não era uma simples tempestade festiva, mas sempre, fundamentalmente, a afirmação de um direito. O fascismo de Creon, a obstinação de Antígona para Sófocles e Anouilh e a loucura de Calígula para Camus são, ao mesmo tempo, a transferência de sentimentos que têm sua origem no mais profundo de nós e expressões de uma vontade inabalável que são a afirmação de sistemas de valores e de direitos, assim como os direitos de cidadãos, os direitos de família, a moral individual, a moral coletiva, o direito de matar, o direito de revelar aos seres humanos suas condições lamentáveis e assim por diante.

SARTRE, Jean-Paul.

Capítulo 1

O processo criativo em *Mortos sem Sepultura*: da filosofia do individual à ética do coletivo

A busca por legitimar uma forma dramática

Numa conferência¹ realizada no ano de 1946 em Nova Iorque, por ocasião de sua segunda viagem aos Estados Unidos, Jean-Paul Sartre, com o intuito de responder aos críticos nova-iorquinos, sistematizou a sua concepção de teatro, que, de acordo com a sua determinação, é específica dos dramaturgos franceses de seu tempo.

A necessidade desta resposta adveio da leitura que os críticos fizeram da montagem de *Antígona*, adaptação de Jean Anouilh. Esses especialistas ficaram perplexos com o fato de um mito tão antigo ter sido levado ao teatro. A seguinte passagem marca o início da discussão proposta por Sartre: “[...] os críticos não estavam informados sobre o que muitos autores jovens da França – cada um em direção diferente sem alvo determinado – tentam fazer”.²

Em seguida, pontua que a França é acusada de fazer “um retorno à tragédia” e um “renascimento do teatro filosófico”, porém, segundo ele, os escritores de sua geração sabem que a tragédia é um fenômeno histórico situado entre os séculos XVI e XVIII, e também têm consciência de que as peças não servem como um meio de propagação de idéias filosóficas. Contudo, afirma que os dois rótulos não são totalmente inválidos, pois “[...] é um fato que nós estamos menos preocupados em inovar do que em *retornar a uma tradição*; da mesma maneira, é verdade que os problemas que desejamos tratar no teatro são bem diferentes daqueles com os quais nos preocupávamos antes de 1940”.³ (destaque nosso)

Nesta conferência, o que, necessariamente, deve ser problematizado é menos o fato de estar delineada uma resposta aos críticos de teatro de Nova Iorque que a busca por dar legitimidade a uma forma dramática. Numa abordagem que retoma o uso do termo tragédia,⁴ situando-o num universo específico – o lugar dos escritores do pós-guerra –, o

¹ SARTRE, Jean Paul. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, out./ nov./ dez. 1977.

² Ibid., p. 01.

³ Ibid.

⁴ A definição do termo “tragédia” é tão complexa e variada quanto a sua utilização. A referência primordial que se tem é advinda da fonte grega e, especialmente, da *Poética* de Aristóteles. Nesta obra delineia-se uma ampla descrição do conceito, o qual, posteriormente, foi relido e interpretado adquirindo conotação de uma “tradição”. Contudo, Raymond Williams aponta em seu texto *Tragédia e Tradição* que, apesar de a palavra trazer à tona uma noção de continuidade, o que prevalece é apenas o nome. Assim, todas as noções

autor se coloca em nome de uma coletividade. A afirmação “retornar a uma tradição” deve ser analisada em todas as suas consequências. Assim, é possível questionar: qual o significado e as implicações desse retorno? Qual o sentido da “tradição” aí presente?

Percebe-se aqui uma singularidade. Sartre, como dramaturgo do pós-guerra, opta pela tragédia como fato artístico e, para além disso, deixa evidente a necessidade de “retornar a uma tradição”. Raymond Williams⁵ faz justamente uma reflexão sobre a leitura que a contemporaneidade constrói sobre este significado, porém este mesmo exercício nega que a tragédia moderna seja possível. Delineia-se um aspecto, no mínimo, paradoxal, pois a

presentes na acepção grega, tais como fortuna, necessidade, relação homem e mundo, efeitos trágicos, ou, até mesmo, as versões entre teoria e produção artística, ao serem relidas adquirem novas nuances. A exemplo, a continuidade entre a abordagem clássica e a medieval ou entre a clássica e a renascença é, sobremaneira, apenas aparente. No primeiro caso, se se privilegiar a relação homem e mundo, já é possível tecer uma diferença, pois, na tragédia grega, a ação dizia respeito às famílias reinantes e essas, por sua vez, mantinham uma posição intermediária entre deuses e homens e, conseqüentemente, as categorias sociais e metafísicas não eram distinguidas; já no mundo medieval estas eram opostas, ou seja, existia uma nítida separação entre o homem e o mundo e, aqui, o indivíduo só poderia agir dentro dos limites estabelecidos pelos poderes que a ele se sobrepunham. Assim a influência da “tradição cristã” é importante para explicitar justamente uma descontinuidade. O mesmo processo ocorre em relação ao Renascimento, em que se percebe o interesse por métodos e efeitos trágicos. Preocupados em determinar uma doutrina estética sólida que deveria prover a criação artística, os críticos e teóricos estavam dedicando-se mais aos interesses de sua própria época. (Cf. WILLIAMS, Raymond. Tragédia e tradição. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 33-68.)

Numa perspectiva próxima, Peter Szondi, no *Ensaio sobre o trágico*, contribui para a reflexão pontuando a historicidade do uso do termo. Ao avaliar a leitura que os filósofos idealistas alemães, dentre outros Schelling, Hegel, Nietzsche, fizeram sobre o trágico, o autor demonstra que este retorno é feito a partir da concepção filosófica de cada um desses escritores, isto é, são os seus pontos de vista filosóficos que determinaram a especificidade de suas concepções trágicas. “[...] a preocupação primordial dos pensadores mais significativos [...] não era definir o trágico, mas eles se depararam, no âmbito de suas filosofias, com um fenômeno a que denominaram o ‘trágico’, embora fosse *um* trágico: a concreção do trágico no pensamento de cada um deles”. (destaques do autor) (SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 83-84.)

Nesse sentido, a discussão aqui proposta pautou-se em situar o termo, mas, em verdade, foi construída, fundamentalmente, para demonstrar a impossibilidade de um conceito único da tragédia. Ele não está pronto e sistematizado num passado longínquo à espera para ser simplesmente tomado por empréstimo. Cada época, de acordo com suas experiências e perspectivas, que são sempre históricas, constrói a sua noção de tragédia. Não existe uma “tradição”, mas uma interpretação da “tradição”. E esta é elaborada de acordo com o lugar e o tempo em que está situada. Faz-se necessário ressaltar ainda que o termo pode ser utilizado para qualificar um fato artístico (uma obra) ou uma idéia e, em todos os casos, o viés que condiciona a determinação é sempre o da experiência, sendo este permeado de historicidade.

Sobre este assunto as seguintes referências também são importantes:

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985. 120 p.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988. 72 p.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 176 p.

_____. Tragédia. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 47-74.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 268 p.

⁵ Cf. WILLIAMS, Raymond. Tragédia e idéias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 69-87.

discussão contemporânea acredita que “não seja capaz de tragédia”, mas, ao mesmo tempo, Sartre, que não está separado desse lugar,⁶ parece seguir um caminho diferente. Fica explícito que é essa particularidade que merece ser avaliada, ou seja, a forma como Sartre dialoga com esse debate deve permear a discussão.

Para isso, a análise desenvolvida por Williams é fundamental. Evidenciando a correlação entre experiência trágica e teoria trágica, o autor assinala os meandros que envolvem a historicidade do uso do termo. A contradição explícita na seguinte passagem é significativa:

O mais notável na teoria trágica moderna é que ela tem muito das suas raízes na mesma estrutura de idéias da própria tragédia moderna e que, não obstante, um dos seus efeitos paradoxais é precisamente a sua recusa em considerar que a tragédia moderna seja possível, depois de quase um século de insistente arte trágica.⁷

Nesse sentido, essa leitura faz uma nítida separação entre teoria e experiência, cuja consequência imediata é a perda de conexões, ou seja, a primeira é vista como fixa e imutável, já segunda não é capaz de dar legitimidade ao que é trágico em sua experiência vivenciada. De acordo com esta interpretação, um evento, para ser descrito como trágico, deve ser capaz de carregar um “sentido universal”.

Os principais pontos da teoria trágica moderna e a leitura que isso adquire na contemporaneidade são avaliados por Williams e merecem ser descritos. O primeiro de seus argumentos baseia-se no fato de que não há sentido trágico nas “tragédias do dia-a-dia” e está baseado em duas crenças centrais: o acontecimento em si não é trágico, pode-se torná-lo somente por convenção; há também a exigência de conectar o evento a um conjunto de fatos mais gerais de forma que ele não seja um mero acidente. É necessário, para o autor, questionar que tipo de sentido geral é esse responsável por determinar que alguns eventos são significativos e outros são apenas acidentais.

É justamente essa busca por um “sentido geral” que descreve a guerra, a fome, a política, etc., como acontecimentos não trágicos, ou seja, todos os problemas, que estão

⁶ A utilização desse termo deve ser estendida a uma noção de “lugar social”. Essa expressão retirada de Michel de Certeau especifica que “produto” e “lugar de produção” não se dissociam, pois todo conhecimento é permeado e legitimado pelo local em que é produzido. Cf. CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

⁷ WILLIAMS, Raymond. Tragédia e idéias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70.

cada vez mais presentes na sociedade, foram banalizados, estão inseridos no padrão da cultura.

O outro argumento, advindo da interpretação mais comum de tragédia, é a determinação de que ela é uma ação que se finda com a “destruição do herói”. Nem todas as obras inscritas sob esta forma terminam com a morte do herói. Este é destruído, mas isso não significa um fim. Uma nova distribuição de forças sucede à sua morte. Contudo, numa cultura limitada à experiência individual, local específico em que essa leitura é efetuada, não há mais nada o que dizer depois que o homem morre.

Ao mesmo tempo, essa noção de morte adquire estatuto de uma “ação irreparável”. O vínculo entre morte e tragédia certamente existe, mas não é constante, até mesmo porque as sociedades não lhe dão o mesmo significado. O século XX impôs uma interpretação específica da morte como um fato em si mesmo, descartando outras experiências possíveis.⁸

Paralelamente, a “ênfase sobre o mal” se apresenta como a totalidade da tradição trágica. Os fatos que apontaram violentamente no decorrer do século contribuíram para o estabelecimento de uma realidade do “mal”. O autor cita como exemplo o fato de se considerar os campos de concentração como a verdadeira encarnação absoluta de toda crueldade. Para ele, isso é uma blasfêmia, pois, enquanto alguns os construíam, outros

⁸ Conforme posto antes, esses elementos da teoria trágica moderna, relidos na contemporaneidade, são objetos da reflexão de Raymond Williams. Contudo, no que tange especificamente a esta abordagem do tema da morte, tal qual o autor a concebe, é válido referenciar a forma como o filósofo Max Scheler a compreende: “A morte já não é mais temida por si mesma, porque a sua idéia é *posta de lado*, é afastada pela mesma angústia vital que leva a submeter ao cálculo o decurso da vida. Para o novo tipo humano, a morte não é nem um adolescente que transporta um facho, nem uma parca, nem um esqueleto. Ele é o único que não encontra um símbolo para a morte, pois a morte já não está presente para a experiência vivida. [...] De fato este novo tipo é individualista; mas aquilo em que, ao mesmo tempo, está perdido, a saber, o seu eu social, quer dizer, a sua imagem para os outros e aquilo que é nessa imagem, parece-lhe também aquilo que o define para si mesmo. E, assim, são também sempre os outros que morrem para ele, e ele próprio, por sua vez, morre como *um outro* para os outros. Não sabe que morre também para si”. (SCHELLER, Max. *Essência e “teoria do conhecimento” da morte*. In: _____. **Morte e sobrevivência**. Tradução de Carlos Morujão, Lisboa: Edições 70, 1993, p. 42-44.) Em verdade, Williams e Scheler, sob diferentes aspectos, evidenciam a perda de sentido para a morte que a cultura “individualista” propicia. Há que se ressaltar a singularidade do caminho percorrido pelo filósofo alemão, assim, a identificação da ausência de um “símbolo para a morte” é antecedida por uma análise do tema no âmbito da “teoria do conhecimento”. Partindo da necessidade de contrariar a idéia da morte como conceito genérico, extraído de casos particulares ou somente catastróficos, Scheler procura mostrar que o homem, ainda que fosse o único ser vivo da terra, sentiria a transformação e a presença da morte em sua própria vivência, isto é, por mais contraditório que pareça é na vida que morte é sentida, “[...]dizemos que o perecer que acontece com a morte é ainda, de certo modo, uma acção, um actos do próprio ser vivo”. (Ibid., p. 33.) Nesse sentido, apenas estes seres são capazes de senti-la, morrer faz parte de sua experiência. É justamente essa maneira de relacionar-se com a morte que, segundo Scheller, se perdeu e isso abrange não somente a “expectativa” de perecimento, mas a própria vida em si.

arriscavam suas vidas para destruí-los. Colocar o mal numa condição e imagem absolutas é negar todos os outros aspectos da vida humana.

Assim, o sentido “absoluto” das idéias sobre a tragédia, que perpassa todo esse argumento contemporâneo, é na verdade uma leitura construída em um tempo e espaço determinados historicamente, ou seja, são as contradições impostas pelo presente que definem a forma do olhar para a “tradição”, que não é necessariamente o passado, mas uma interpretação desse passado. Nesse exercício de ir e vir, a afirmação de que é impossível retornar à tragédia é no mínimo questionável.

[...] As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabelecem vínculos com nosso sofrimento presente e o interpretam, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo complexo de atitudes e relações que dela dependem. *Encontrar* significação é ser capaz de tragédia mas, obviamente, foi mais fácil encontrar uma ausência de significação.⁹ (destaque do autor)

Sartre, ao propor o retorno a uma “tradição”, está, provavelmente, procurando encontrar essa significação para o momento que está vivenciando. Porém, Williams, em sua reflexão, demonstra que essa idéia de tradição merece ser problematizada, atentando-se para as questões que envolvem teoria e experiência como um todo, pois, nesse exercício de retomada, o seu sentido adquire novos tons, e estes, por sua vez, são permeados de historicidade. A busca do dramaturgo por significação deve ser avaliada em todos esses aspectos.

No mesmo ano em que é ministrada a conferência *Forjadores de Mitos*, é produzido também o texto dramático *Mortos sem Sepultura*. Na primeira percebe-se, como já explicado, a necessidade de legitimar e sintetizar uma forma dramática. O segundo é a própria produção artística. Uma reflexão que os correlacione, ou seja, a análise da associação entre teoria dramática e produção artística, considerando as contradições que a experiência do século XX propiciaram, é o mote deste capítulo.

Conseqüentemente, as discussões propostas por Williams são primordiais, pois uma análise que tem como escopo a avaliação do processo criativo de um texto dramático

⁹ WILLIAMS, Raymond. Tragédia e idéias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 76.

deve ser engendrada por uma contínua relação entre teoria, forma e – como ambas não estão separadas das constantes que são sempre históricas – experiência. Aqui a necessidade apontada por Sartre para retornar à tragédia como fato artístico é dada pelo contexto sócio-político em que está inserido.

Nesse sentido, as implicações filosóficas, morais e políticas do texto dramático serão avaliadas como participantes desse processo. Dada a amplitude desse propósito, um caminho viável é, sem dúvida, partir do objeto¹⁰ e por meio desse refletir sobre as possibilidades suscitadas anteriormente.

¹⁰ A expressão “partir do objeto” é cunhada por Roger Chartier e é amplamente desenvolvida em sua proposta para uma *História Cultural do Social*. Dentre as possibilidades, essa discussão aponta a validade, para o historiador que trabalha nesse campo de conhecimento, de tomar como ponto de partida a obra artística e, por meio desta, pensar as outras dimensões. Isso ocorre porque o campo cultural, ainda que seja totalmente relacionado com o político e social, devido à sua autonomia propicia novos olhares. (Cf. CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: _____. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittonni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 61-79.)

Ainda que nessa obra a necessidade de partir do objeto esteja traçada no campo teórico, existe uma diversidade de outras pesquisas que se organizam na mesma perspectiva. A exemplo, no âmbito da produção inglesa, é válido fazer referência aos trabalhos de E. P. Thompson (THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos**. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 299 p.) e Raymond Williams (WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 268 p.) O primeiro elege as obras de Wordsworth, Coleridge e John Thelwall. A contribuição dessa análise não se restringe ao fato de considerar o objeto artístico como um “processo”, ou seja, permeado por várias dimensões, mas também pela extensão que faz do conceito de “experiência”. Essa reflexão permite que esse conceito seja abordado em diversos níveis, inclusive como procedimento metodológico. O segundo autor faz um exercício próximo com o termo “tragédia”. Partindo da obra de dramaturgos como Ibsen, Miller, Strindberg, Tennessee Williams, Tolstói, Pirandello, Ionesco, Camus, Sartre, Brecht, dentre outros, é explicitada a historicidade do conceito.

No que tange à historiografia brasileira, faz-se necessário destacar os trabalhos de Rosângela Patriota (PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999. 229 p.) e Alcides Freire Ramos (RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru-SP: EDUSC, 2002. 362 p.) Na primeira obra é analisada a trajetória de Oduvaldo Vianna Filho e sua dramaturgia, explicitando que em nenhum momento sua produção ficou estagnada. Assim, verifica-se que, de acordo com as temáticas construídas pelo dramaturgo, foi estabelecida a noção que se tem um Vianinha antes de 1964, com discussões que propunham que a revolução se efetivasse, abordando temas da década de 1960, como “justiça social”, “igualdade”, “participação” e “consciência política”; depois se tem um Vianinha pós 1964, o qual sentiu-se obrigado a discutir outras questões, também importantes para a realidade brasileira. Sendo assim, a autora trabalha com diversas obras de Vianinha, dentre elas *Papa Highirte*, *Mão na Luva*, *Moço em Estado de Sítio* e, especialmente, *Rasga Coração*, da qual é recuperada a historicidade e, ao mesmo tempo, é colocada em questão a ideia de “evolução” imposta pela crítica. O historiador Alcides Freire Ramos faz uma contundente análise sobre o filme *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, explorando a relação passado e presente, e uma questão perpassa toda sua obra: a relação entre a Inconfidência Mineira (passado) e o momento em que filme foi editado, ou seja, o presente do cineasta. Em seu conjunto, esses dois trabalhos evidenciam diversas nuances, como relação entre arte e política, produção cultural, recepção, papel da crítica, etc., que estão postas para aqueles que optam por este universo de pesquisa.

Mortos sem Sepultura: um empreendimento coletivo

Produzido no ano de 1946, o texto dramático *Mortos sem Sepultura* dialoga com um momento um pouco anterior: a invasão alemã e a conseqüente resposta dada pela Resistência Francesa.

Um grupo composto por patriotas franceses que optam pela luta a favor da libertação do país, Sorbier, Canoris, Henri, Lucie e François, após terem sua missão fracassada encontram-se sob o jugo de colaboracionistas alemães: Landrieu, Pellerin e Clochet. Delineiam-se a partir daí dois projetos distintos: o primeiro grupo constrói um “pacto” de não esmaecer diante do outro, e este, por sua vez, deseja justamente o contrário. Mas este embate se desenvolve numa situação-limite:¹¹ a tortura. E é sob esta que se desenrola toda a trama. Percebe-se um mergulho aprofundado em três aspectos: a tortura, o torturador e o torturado, e, conseqüentemente, a relação que se pode estabelecer entre eles. No entrechoque desses projetos díspares são perceptíveis os espaços e formas de atuação de um frente ao outro.

Na cena inicial, os resistentes ainda não sabem onde está Jean, seu líder. Então, não há nada mesmo a esconder e sentem-se impotentes. Posteriormente, com a prisão ocasional deste – apesar de os milicianos o prenderem, desconhecem que ele é membro da Resistência –, o grupo adquire força, pois sabe onde está o “alvo” dos colaboracionistas. A partir deste momento têm algo a esconder. Essa situação deixa explícito que o silêncio firmado sobre a presença do líder entre eles é uma das formas encontradas pelos maquis¹² para resistir às armas dos torturadores.

O primeiro a ser torturado é Sorbier, que teme não resistir. Inicialmente, quando é chamado, expressa sua dor por gritos. Já na segunda vez, não resiste e, para não fraquejar, suicida-se.

¹¹ À luz da perspectiva sartreana, a situação limite pode ser compreendida nos seguintes termos: “Nós temos os nossos problemas: o do fim e dos meios, da legitimidade da violência, o das conseqüências da ação, o das relações da pessoa e da coletividade, do empreendimento individual com as constantes históricas, com outras questões ainda”. (SARTRE, 1960 apud MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre** – vida e obra. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 127.)

¹² Esse termo é uma abreviação de *maquisards*, denominação de grupos que, durante a Resistência Francesa, optaram pela luta armada. Refugiavam-se em regiões pouco acessíveis, como montanhas e florestas, e contavam com o apoio direto ou indireto da população. Entre outras ações, atacavam depósitos, patrulhas e colaboracionistas. (Cf. MARINHO, Teresinha. **De Gaulle**. São Paulo: Editora Três, 1974. 249 p.)

Lucie e Henri, por sua vez, decidem firmar o pacto de não abrirem a boca e, como decorrência disso, optam por assassinar François – o garoto de quinze anos. Tal atitude é tomada pelo receio de que ele não agüente. Assim, preferem matá-lo a ver os torturadores arrancar-lhe a verdade.

De natureza diferenciada é a situação vivida por Jean, o qual padece de “auto-tortura”, ou melhor, ele se culpa por seus companheiros estarem naquela condição. Ao mesmo tempo, sente-se fora do grupo por não ter passado pelos mesmos sofrimentos e tenta, de todas as formas, aproximar-se dos outros. Chega até a ferir-se com golpes de ferro nas mãos, porém os demais resistentes estavam cientes de que sua dor era causada por ele mesmo e não por outrem. Nessas circunstâncias, pelo sacrifício dos outros, ele seria libertado, pois sua prisão fora ocasional, sem conotação política. Jean, para minimizar sua culpa, sugere que os demais forneçam, durante a tortura, pistas falsas sobre o paradeiro do líder.

Canoris, que manteve uma postura firme durante a sessão de tortura, concorda com a proposta e tenta convencer Lucie e Henri a agirem de acordo com o plano de Jean. Porém, Lucie friamente não aceita, porque ludibriar os milicianos, para ela, é o mesmo que dar-lhes a vitória. Depois de uma longa conversa, o grupo aceita o plano. Inventam um lugar no qual o líder está. Contudo, a tentativa é vã, pois os três são eliminados por Clochet.

A trama é desenvolvida em dois locais: um quarto na penumbra, espaço dos prisioneiros,¹³ onde se define pouco a pouco e de acordo com as situações a que foram expostos uma forma de resistir aos milicianos. Estes, por sua vez, são os responsáveis pelo outro espaço,¹⁴ uma sala, onde, com seus métodos, aparelhos e toda uma gama de artefatos, buscam subjugar o outro grupo. Cada qual, com as armas que lhes são próprias, contribui para dar contorno e visibilidade às suas ações.

Percebe-se, no desenvolver dos fatos, que as armas dos maquis não se restringem a não delatar o líder, mas incluem a necessidade de não se mostrarem fracos uns diante dos outros. Conseqüentemente, sentem-se motivados a, independentemente das sessões de

¹³ Sartre caracteriza este espaço da seguinte maneira: “Um sótão iluminado por uma clarabóia. Mistura de elementos heteróclitos: valises, um fogão velho, um manequim de costureira”. (SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução Fernando Peixoto. Versão Datilografada, 1977, f. 01. Não publicado.)

¹⁴ “Uma sala de escola. Bancos e mesas. Paredes caiadas de branco. Na parede de fundo um mapa da África e um retrato de Pétain. Um quadro negro. À esquerda, uma janela. No fundo uma porta. Aparelho de rádio sobre uma mesinha, perto da janela”. (Ibid., p. 22.)

tortura, não demonstrar medo ou dor, ou seja, apesar de toda a violência, pretendem que os carrascos sejam ignorados.

Da mesma maneira, a arma do campo opositor não se limita ao constrangimento físico propiciado pelo exercício de torturar, mas visa a ultrapassá-lo até um patamar em que o sofrimento seja também moral e evidencie as fraquezas do outro. Sobre este aspecto Francis Jeanson¹⁵ fez uma contundente avaliação:

[...] Situação-limite que ocasionará um duelo de morte –, cujo prêmio não será mais a informação guardada pelos “maquisards”, mas a prova de sua pretensa covardia. Pois os milicianos precisam que os “maquisards” sejam covardes para justificar as torturas que eles decidiram fazê-los sofrer; e os “maquisards” quererão agüentar até o fim, para afrontar a violência que lhes foi imposta, para proclamar sua humanidade no próprio seio dessa condição animal, à qual são reduzidos após cada passagem pela tortura.¹⁶

Percebe-se que neste embate, em que um pratica a violência e o outro a recebe, o objetivo central de cada grupo é colocado em segundo plano, ou seja, a informação sobre o paradeiro do líder ser ou não fornecida é menos importante que o entregar-se nas mãos do outro, e isto inclui toda forma de expressão: movimentar, gritar ou demonstrar medo.

(PASSOS NO CORREDOR. A PORTA SE ABRE. LUCIE SE ERGUE BRUSCAMENTE. UM HOMEM OLHA-OS, DEPOIS FECHA NOVAMENTE A PORTA).

SORBIER – (ENCOLHENDO OS OMBROS) – Eles estão se divertindo. Porque é que você se levantou?¹⁷

Esta passagem do texto é, sob este aspecto, muito significativa. A rubrica¹⁸ determina que, ao abrir da porta, Lucie se movimenta, ou seja, diante da entrada, no espaço dos maquis, de um homem que, sem dúvida, fazia parte do lado opositor, ela não fique indiferente. Daí o repúdio de Sorbier: “Eles estão se divertindo. Por que é que você se

¹⁵ JEANSON, Francis. **Sartre**. Tradução Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. 186 p.

¹⁶ Ibid., p. 27.

¹⁷ SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução Fernando Peixoto. Versão Datilografada, 1977, f. 5. Não publicado. Doravante, as demais passagens retiradas do texto dramático seguirão apenas com indicações de número de página.

¹⁸ Rubrica ou indicação cênica, expressões modernas, referem-se a todo texto presente na peça teatral e não pronunciada pelos atores. É destinado a esclarecer a compreensão ou a forma de apresentação da obra. “Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para interpretação, etc”. (PAVIS, Patrice. Rubrica. In: _____. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 206.)

levantou?”. Assim, o movimentar do personagem, naquele exato momento, é a “confissão” de que a presença do outro os incomoda.

Os seres humanos em nosso redor tem, apenas por sua presença, um poder que é só deles, de deter, de reprimir, de modificar cada um dos movimentos que nosso corpo esboça; um transeunte não desvia nosso olhar da mesma maneira que um anúncio; ninguém se levanta, anda, senta em seu quarto sozinho da mesma maneira que quando tem uma visita.¹⁹

A presença humana, de acordo com Simone Weil, tem uma influência indefinível que é exercida não por aqueles que estão sendo subjugados, mas por aqueles que detêm o poder da força. Os dominados se transformam em objetos. Em *Mortos sem Sepultura*, o objetivo dos resistentes, à medida que vivenciam toda aquela violência imposta pela tortura, é justamente tentar se opor a esta situação: o que eles mais desejam é não se intimidar perante os seus algozes. As palavras de Lucie evidenciam esta questão: “Uma lágrima? A única coisa que eu desejo é que eles venham me buscar. E que me batam. Pra que eu continue calada. Rindo deles e dando medo neles”. (f. 47)

Contudo, justamente aquela situação-limite construída pela presença dos milicianos com seus aparatos de violência que, além de física, é simbólica e moral, define todo o movimentar dos resistentes. “O que constitui a coletividade oprimida em classe não são as condições objetivas – ‘a dureza do trabalho, o baixo nível de vida, os sofrimentos suportados’ – mas, sim, e antes de tudo o olhar dos opressores: ‘eles a fazem nascer com seu olhar’”.²⁰ A constituição da coletividade dos maquis é dada (por) sobre o campo opressor. É este quem define as formas de sentir e agir daquele.

A forma que esses dois campos opostos adquirem na escritura do texto dramático está intrinsecamente relacionada com as questões relativas à realidade humana desenvolvidas por Sartre em sua obra filosófica.²¹

¹⁹ WEIL, Simone. A *Ilíada* ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 322.

²⁰ BORNHEIM, Gerd. As relações concretas com o outro. In: _____. **Sartre: metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 108.

²¹ Toda reflexão aqui proposta pautar-se-á numa contínua correlação entre filosofia e dramaturgia em Jean-Paul Sartre. Nesse sentido, as seguintes disciplinas concluídas no curso de Filosofia: *História da Filosofia Contemporânea I*, *História da Filosofia Contemporânea II* e *História da Filosofia Contemporânea VI* – todas ministradas no curso de graduação pelo Prof. Dr. Simeão Donizeti Sass –, foram de extrema validade. O mesmo deve ser dito sobre o Mini-Curso: *Sartre e a Literatura*, realizado sob a responsabilidade do Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva na Casa Rui Barbosa como parte do Seminário **Sartre**: Ficção e Filosofia.

O encontro entre suas consciências (o “eu com o outro”), ou seja, as relações intersubjetivas, de acordo com Sartre, são conflitantes e podem determinar duas atitudes originais e opostas: ou eu assimilo o outro, ou então sou objetivado por ele.²² No primeiro caso delinea-se a aceitação e esta atitude resulta em comportamentos de amor ou masoquismo. É, sobremaneira, a busca por comungar-se com o outro. No segundo caso, tem-se um movimento contrário, a não aceitação do outro, e tentativas de objetivação, que são: indiferença, desejo e ódio.

Essas experiências resultantes das relações intersubjetivas, para Sartre, estão presentes na vida dos homens. Mas, especificamente em *Mortos sem Sepultura*, onde se tem a iminência da morte precedida pela tortura, essas relações adquirem contornos mais definidos e violentos. O embate entre os dois grupos resulta nas tentativas de um de transformar o outro em objeto, em algo quer possa ser manipulado. Os sentimentos de indiferença e ódio são os motores tanto de torturador, quanto de torturado.

Assim a violência esmaga aqueles que toca. Acaba por parecer como exterior tanto ao que a maneja quanto ao que sofre com ela; nasce, então, a idéia de um destino sob o qual algozes e vítimas sejam igualmente inocentes, os vencedores e vencidos irmãos na mesma miséria. *O vencido é uma causa de infelicidade para o vencedor, como o vencedor para o vencido.*²³ (destaque nosso)

Dois momentos evidenciam esta correlação entre resistentes e colaboracionistas. O primeiro é o instante em que Henri é torturado por Clochet. As palavras deste expressam o desejo de fazer o outro, no mínimo, entregar-se à dor.

Clochet – Você não é nada humilde, não é? É preciso ser humilde. Se você cai de muito alto, você se quebra todo. Vou torcer um pouco. Lentamente. Então? Nada? Não. Torcer mais, mais. Agora sim: está começando a sofrer? Então? Não? Claro: a dor não existe para um sujeito que teve a tua instrução, não é. O chato é que a gente vê a dor no teu rosto (DOCEMENTE). Você tá suando. Você tá me deixando aflito.

²² Cf. BORNHEIM, Gerd. As relações concretas com o outro. In: _____. **Sartre: metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 101-109.

²³ WEIL, Simone. A *Ilíada* ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 331. Na afirmação de Simone Weil sobressai da relação entre vítima e algoz um desejo de “autodestruição” e de “infelicidade”. Pode parecer contraditório aproximar estes sentimentos – e em especial a idéia de “autodestruição” – de uma produção artística de Sartre, uma vez que o filósofo francês concebe o homem em termos de um “fazer a si” ou, conforme dirá um de seus personagens, “o homem não é mais o que ele faz”. Todavia, acredita-se que, ainda que esses sentimentos explicitados por Weil façam eco com a situação apresentada em *Mortos sem Sepultura*, a própria estrutura dramática do texto bem como a construção dos personagens evidenciam uma necessidade de ultrapassá-los.

(ENXUGA O ROSTO DE HENRI COM UM LENÇO). Vou torcer mais. Vai gritar ou não vai? Está se mexendo. Você pode conseguir não gritar, mas não consegue deixar de mexer a cabeça. Você tá mal, hein? (PASSA OS DEDOS SOBRE A FACE DE HENRI). Está com as mandíbulas apertadas: está com medo é? “Se eu pudesse agüentar um momento apenas um momento...” Mas depois desse momento, vem outro e depois ainda outro, até você enxergar que o sofrimento é muito forte e que é melhor você sentir desprezo por você mesmo (SEGURA A CABEÇA DE HENRI). Esses olhos já não estão mais me vendo. O que é que eles estão vendo? (DOCE). Você é lindo. Vou torcer mais. (PAUSA. TRIUNFALMENTE). Você vai gritar Henri, você vai gritar. Eu já tou vendo o grito que está crescendo aqui no teu pescoço; está subindo até os teus lábios. Mais um esforcinho. Vou torcer um pouco mais. (HENRI GRITA) Há! (PAUSA) Você deve estar com uma vergonha, hein? Vou torcer ainda mais. Não vou parar não. (HENRI GRITA) Está vendo, é só o primeiro grito que custa. (f. 28)

O outro momento corresponde à forma como os resistentes interpretam a atitude de Henri.

LUCIE – Eles te fizeram gritar, Henri, eu te escutei. Você deve ter vergonha.

[...]

CANORIS – Eu também sinto vergonha. Quando Henri gritou eu tive vergonha. (f. 48-49)

O sentimento desses dois personagens singulariza a opinião do conjunto: o grito é desmoralizante. Ele é a confirmação de que se transformou em objeto nas mãos do outro. Neste caso, o que Clochet mais deseja é ouvir os gritos de Henri, manuseá-lo de acordo com sua vontade e, assim, ao consegui-lo, o que resta para aquele que sofre é a sensação de ter-se entregado, resultando na vergonha. Sob este aspecto a tortura cumpre um papel fundamental:

Dentro da tortura, *estranho combate*, a empresa parece radical: é pelo título de homem que o algoz se enfrenta com a vítima e *tudo acontece como se ambos pudessem não pertencer à espécie humana*. A finalidade do suplício não é somente a de obrigar a vítima a falar, a trair; é necessário que a vítima se designe a si mesma, por seus gritos, por sua submissão, como uma besta humana. Aos olhos de todos e aos seus próprios olhos. É preciso que sua traição a destrua e a apague para sempre. Àquele que cede ao tormento, não se quis somente obrigá-lo a falar, impôs-lhe um estatuto: o de sub-homem.²⁴ (destaque nosso)

²⁴ SARTRE, 1960 apud MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre** – vida e obra. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 128. Se se comparar o momento em que Henri é torturado por Clochet com essa reflexão sobre a tortura, torna-se perceptível que entre torturado e torturador se estabelece um “duelo” e nesse processo “tudo acontece se ambos pudessem não pertencer à espécie humana”. É certo que, no âmbito dessa produção artística, a abordagem acima está repleta de significados que perpassam a maneira singular de associar

filosofia e dramaturgia, mas isso não impede de pensá-la sob diferentes perspectivas. Assim, da passagem de uma instância para outra, isto é, do “duelo” para a possibilidade de transformar-se em “besta humana” ou “sub-homem” é necessário explicitar outras concepções. No que tange à primeira, Michel de Foucault (FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Pondé de Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987. 280 p.) a compreende como uma das conseqüências da tortura. Contudo, de acordo com sua análise, essa prática era regularizada nos processos penais que regeram até meados do século XVIII e, como tal, por meio de procedimentos definidos, momentos de duração e instrumentos específicos, inseria-se num projeto mais amplo: “O corpo supliciado se insere em primeiro lugar no cerimonial judiciário que deve trazer à luz a verdade do crime”. (FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Pondé de Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 35.) O processo que se inicia com uma acusação e se estende até o estabelecimento da “verdade” do crime tem características singulares: na ordem da justiça criminal, todas as informações concernentes à ação judicial, tais como peças do processo, identidade dos denunciadores, etc., eram privilégios exclusivos dos magistrados. E, ao mesmo tempo, esse “segredo” não se eximia de que, para estabelecer a verdade, era cabível obedecer a certas regras. Assim, comparavam-se diferentes provas e indícios, mas no “interior do crime reconstituído por escrito, o criminoso que confessa vem desempenhar o papel de verdade viva”. (Ibid., p. 38.) Daí a necessidade da confissão e sua conseqüente ambigüidade: ela entra no “cálculo final das provas” e, paralelamente, torna-se “prova particularmente forte”. Segundo Foucault, essa ambigüidade da acusação traz à tona dois meios que o direito criminal clássico utiliza para obtê-la: o juramento e a tortura. Assim, “sob a aparente pesquisa intensa de uma verdade urgente, encontramos na tortura clássica o mecanismo regulamentado de uma prova: um desafio físico que deve decidir sobre a verdade, se o paciente é culpado, os sofrimentos impostos pela verdade não são injustos; mas ela é também uma prova de desculpa se ele for inocente. Sofrimento, confronto e verdade estão ligados uns aos outros na prática da tortura; trabalham em comum o corpo do paciente. A investigação da verdade pelo suplício do ‘interrogatório’ é realmente uma maneira de fazer parecer um indício, o mais grave de todos – a confissão do culpado; mas é também a batalha, é a vitória de um adversário sobre o outro que ‘produz’ ritualmente a verdade. A tortura para fazer confessar tem alguma coisa de inquérito, mas tem também de duelo”. (Ibid., p.40) Percebe-se que, de um ponto de vista histórico, essa leitura fornece novas questões para pensar a idéia de “duelo”. No que se refere à segunda instância, isto é, à idéia de “besta humana”, considere-se a reflexão de Hannah Arendt sobre a violência: “Que a violência frequentemente advenha do ódio é um lugar-comum, e o ódio pode realmente ser irracional ou patológico, mas o mesmo vale para qualquer outro sentimento humano. Não há dúvida de que é possível criar condições sob as quais os homens são desumanizados – tais como campos de concentração, a tortura, a fome –, mas isto não significa que eles se tornem animais; e sob tais condições, o mais claro indício da desumanização não são o ódio e a violência, mas a sua ausência conspícua. O ódio não é, de modo algum, uma reação automática à miséria e ao sofrimento; ninguém reage com ódio a uma doença incurável ou a um terremoto, ou, no que concerne ao assunto, a condições sociais que parecem ser imutáveis. O ódio aparece apenas onde há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas, mas não são”. (ARENDR, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 47.) Sob diferentes perspectivas, as análises de Foucault e Arendt fornecem a possibilidade de fazer um contraponto à maneira como Sartre concebe a relação entre torturador e torturado, a saber, “[...] como se ambos pudessem não pertencer à espécie humana”. (SARTRE, 1960 apud MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre** – vida e obra. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 128.) Em verdade, existem muitas conseqüências a serem retiradas das análises desses dois autores, mas aqui o que efetivamente merece ser avaliado é o que, por vieses distintos, parece destacar outro dado à abordagem sartreana: o atributo da razão presente na violência. Todavia, é válido questionar: será que o dramaturgo, ao usar a expressão “besta humana”, realmente o desconsidera? Interpretada em sua literalidade, a discussão teórica de Sartre parece submeter algoz e vítima a uma sub-humanidade, mas quando se volta para o texto dramático, a afirmação de Arendt, a qual diz que os campos de concentração, a tortura, etc., podem até “desumanizar”, mas que não transformam os homens em animais, é oportuna para compreender o processo criativo de Sartre, haja vista que, especialmente à luz da postura dos maquis, todo o questionamento que fazem sobre o processo a que foram submetidos revela uma intensa capacidade de reavaliarem o que viveram. Se, de um lado, o objetivo do algoz é também transformar sua vítima numa “besta humana”, e por outro lado, os “torturados” de Sartre encontram-se distantes de tal caracterização, o que dizer de tal deslocamento? Talvez o que esteja em questão seja a necessidade de saber o que se entende por “besta humana” ou o que seria seu contrário, mas isso é preterido por Sartre, haja vista que seu objetivo foi elevar

A imagem que os prisioneiros desejam deixar transparecer para os milicianos é, fundamentalmente, a de que são indiferentes à sua presença, disso resultando a necessidade de não falar, não gritar e não demonstrar medo. Porém, considerando-se que esses indivíduos, ao passarem pelas sessões de tortura, são aviltados e humilhados, a viabilidade deste pacto é de difícil concretização. Como é possível ficar exposto a toda essa violência e ainda mostrar-se apático frente ao responsável por cometê-la? Essa atitude torna-se provável por meio de uma representação, ou seja, é necessário que cada um dos indivíduos “esqueça” as atrocidades e se torne resistente. Dito de outra maneira, os milicianos, de acordo com o objetivo dos maquis, não teriam diante de si a Lucie, o Canoris ou o Henri, mas um grupo opositor forte. O comportamento privilegiado dessa busca só pode ser o da má-fé.²⁵ “Representar um papel, ser ator, a sedução do títere pertence à condição humana. Melhor: a condição humana se desdobra para assumir uma segunda natureza, outra condição”.²⁶

Retornando à concepção de realidade humana desenvolvida por Sartre, já que sua dramaturgia movimenta-se em meio a essa dimensão, percebe-se que, para ele, o homem

a prática da tortura a uma dimensão complexa ou evidenciar um “estranho combate”, mas nem por isso “irracional”, já que, num outro momento, ele mesmo diz: “Seríamos afortunados se esses crimes fossem obra *apenas* de um punhado de furiosos”. (Destaque nosso) (SARTRE, 1960 apud ARCO E FLECHA, Jairo. *Mortos em Sepultura de Sartre: um espetáculo em que autor e diretor poucas vezes entraram em acordo*. **Veja**, São Paulo, 28 set. 1977.)

²⁵ Considerem-se as definições da *má-fé* sartreana, respectivamente retiradas das obras: *O ser e o nada e Existencialismo é um humanismo*: “Fazer que eu seja o que sou segundo o modo de não ser o que se é, ou que eu não seja o que sou segundo o modo de não ser o que se é ou que eu não seja o que sou segundo o modo de ser o que se é”. (SARTRE, 1943 apud BORNHEIM, Gerd. A má-fé. In: _____. **Sartre: metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 50.); “[...] as circunstâncias foram contra mim, eu valia muito mais do que aquilo que fui; é certo que não tive um grande amor, ou uma grande amizade, mas foi porque eu não encontrei um homem ou uma mulher que fossem dignos disso, não escrevi livros muito bons, mas foi porque não tive tempo livre para o fazer; não tive filhos a quem me dedicasse, mas foi porque não encontrei o homem com quem pudesse realizar a minha vida”. (SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 13.) A primeira caracterização abarca a totalidade da busca do *para-si*, isto é, a procura constante da consciência por algo que lhe é exterior. E, nessa perspectiva, a má-fé faz parte da existência humana. Ela não é, de acordo com a leitura de Gerd Bornheim, um comportamento ou situação particulares, mas está presente em “todos os comportamentos”. Já na segunda acepção, por sua vez, mais conseqüente, a *má-fé* é a negação da responsabilidade de escolha que, sobremaneira, é imanente ao indivíduo. Percebe-se que não existe uma maneira única de definir o termo. Sobre esta temática é válido ainda consultar:

DANTO, Arthur C. **As idéias de Sartre**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1975. 127 p.

JEANSON, Francis. **Sartre**. Tradução Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. 186 p.

MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre – vida e obra**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986. 198 p.

²⁶ BORNHEIM, 2005, op. cit., p. 49.

está condenado a representar. Isso ocorre porque o homem ou, mais especificamente, a realidade humana, o que é intitulado *ser para si*, caracteriza-se por uma busca constante por definir-se. Está sempre almejando algo exterior a ele. O homem busca ser algo, mas nunca consegue fazer coincidir o que é com o que deseja ser. Ele não pode, por exemplo, ser um garçom da mesma forma que um copo é um copo.²⁷ Por mais que se movimente em meio a gestos específicos de sua profissão, não deixa de ser homem para transformar-se em garçom. Essa materialidade vã que o *para si* deseja, sem jamais alcançar, é o que se denomina *ser em si*.

Essa busca do *ser para si* por uma “identidade” é mediatizada pela sua relação com o outro. É este quem define a forma daquele. Na análise aqui feita, a segunda natureza dos maquis, ao representarem-se como resistentes, advém da legitimidade pleiteada no campo opressor, isto é, no espaço do outro. Da mesma forma, os carrascos só se justificam perante a fraqueza dos prisioneiros.

O “jogo de reflexos” definido por esta relação do eu com o outro, que no caso de *Mortos sem Sepultura* adquire materialidade nos dois empreendimentos, ou seja, dos maquis e colaboracionistas, leva Sábato Magaldi²⁸ a fazer a seguinte ponderação sobre a dramaturgia de Sartre.

O jogo de reflexos lançado por Sartre *tem origem* na técnica pirandelliana de fracionar o herói em imagens isoladas. O homem sartreano se faz, a cada momento, mas se fixa pela imagem que os outros fazem dele. Ele é, na verdade, essa imagem. Porque a projeção exterior é o que o marca, irremediavelmente.²⁹ (destaque nosso)

Este autor, até certo ponto, fez uma leitura pontual sobre o homem sartreano, porém, ao reduzir o “jogo de reflexos” a uma técnica pirandelliana, ele simplesmente desconsiderou toda a concepção de realidade humana desenvolvida por Sartre desde o *Ser e o Nada*.³⁰

²⁷ BORNHEIM, Gerd. A má-fé. In: _____. **Sartre: metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 49.

²⁸ MAGALDI, Sábato. Sartre, dramaturgo político. In: _____. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1964. p. 109-117.

²⁹ Ibid., p. 111.

³⁰ Cf. SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997. 782 p.

Certamente o dramaturgo não ficou indiferente à presença de Luigi Pirandello, já que este foi importante para encenadores e dramaturgos franceses,³¹ mas associar o movimento que a realidade humana adquire na dramaturgia sartreana a uma técnica pirandelliana é, no mínimo, redutor. Deve-se considerar que a incoerência não está na aproximação entre os dois autores,³² mas na colocação do “jogo de reflexos”, tema este tão analisado e explorado em tratados filosóficos, peças de teatro, romances, ensaios e contos, como originando-se em uma técnica que não consegue abarcar toda a sua dimensão. Magaldi apropria-se de um conceito extremamente complexo e situa sua origem em outro autor.

³¹ Cf. DORT, Bernard. Pirandello e o teatro francês. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 193-220.

³² Sábato Magaldi, num texto intitulado *Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro*, faz uma contundente reflexão sobre três obras deste dramaturgo: *Seis personagens à procura de um autor*, *Cada um a seu modo* e *Esta noite improvisamos*. De forma geral, estas obras abordam respectivamente as temáticas: relação dramaturgo e ator, binômio arte-vida e a volúpia autoral dos diretores. Apesar de esta análise corresponder à *trilogia teatro dentro do teatro* e Magaldi não fazer referências, nesse texto, a uma aproximação entre Pirandello e Sartre, as seguintes passagens sobre a visão pirandelliana são significativas para esta discussão: “A verdade da criatura humana é incansável, e a mais séria tentativa de capitulação desvenda apenas um ou outro de seus dados e não a imagem inteira. [...] Se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã, o fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa realidade única e imutável”. (MAGALDI, Sábato. *Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro*. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 16.) Considere-se a seguinte passagem de Sartre: “[...] ninguém é alguma coisa (radical, definitivamente) – covarde, bondoso, comunista, homossexual, etc. – mas as situações tendem a tornar-nos tal. Ser alguma coisa é simplesmente existir na situação dessa coisa”. (SARTRE, 1952 apud MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre – vida e obra**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 55.) Entre os dois dramaturgos, de acordo com estas passagens, existe uma semelhança: a concepção de homem. O homem, para Pirandello, não se mostra como uma imagem inteira. Num caminho próximo, Sartre o descreve como uma “totalidade intotalizante”, ou seja, ele não é um ser em estado puro, mas possui inúmeras facetas. A biografia de Genet (SARTRE, Jean-Paul. **Saint Genet: Ator e Mártir**. Tradução de Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002. 583 p.) evidencia essa concepção. Consequentemente, a noção de que não existe uma realidade humana fixa e imutável é também comum a ambos. Poder-se-ia, a considerar que cronologicamente o primeiro escritor viveu num período anterior ao segundo, descrever essa aproximação sob uma perspectiva de “filiação” de Sartre a Pirandello. Mas isso seria possível a partir do momento em que se desconsiderasse o outro lugar em que Sartre também desenvolve suas idéias: a filosofia. Assim, a noção de realidade humana que perpassa toda a sua obra é o resultado de entrecruzamento desses diferentes campos de conhecimento em que é desenvolvido o seu pensamento. Uma questão vem à tona: como compreender essa semelhança entre os dois autores? O objetivo aqui não é dar uma resposta certa a um assunto de tamanha complexidade, até mesmo porque o caminho percorrido por ambos e as consequências que retiram de suas concepções, apesar do ponto de interseção, são diferentes. Mas uma possibilidade para refletir sobre este impasse seria, ao invés de usar termos como “origem” ou “filiação”, talvez considerar que os dois dramaturgos, mesmo em diferentes momentos e espaços, são “filhos” do século XX e que a estrutura de sentimento que lhes é comum, isto é, a concepção de realidade humana presente nas obras de ambos mereça ser avaliada a partir deste aspecto. Sobre Luigi Pirandello é válido consultar: GUINSBURG, 1999, op. cit.

WILLIAMS, Raymond. Impasse e aporia trágicos: Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 183-203.

Bernard Dort, em seu texto *Pirandello e o teatro francês*, de uma outra perspectiva, também evidencia a aproximação entre os dois dramaturgos:

[...] aquilo que Sartre definia como teatro de situações tem muito a ver com uma dramaturgia de tipo pirandelliano. De fato Sartre afirmava: “Se é certo que o homem é livre numa determinada situação e que se escolhe livremente nessa situação, e que se escolhe *em e por* esta situação, então é preciso mostrar no teatro situações simples e humanas e liberdades que se escolhem nestas situações” – enfatizando mais a liberdade do que a situação inicial – mas Francis Jeanson o corrigia: “Pela magia do espetáculo [o que Sartre mostra] é a atitude mágica do homem que se atribui uma determinada fé, que se deixa possuir por um papel, por uma missão, e não pára de se confundir e se cegar a fim de poder levar a sério a personagem que o habita. Teatro da liberdade, o teatro sartreano é indissolúvelmente um teatro da má-fé. E a má-fé não é um mal que desaba sobre nós, como que por acidente: é a situação original de toda consciência enquanto liberdade”.³³

Essa passagem traz à tona uma aproximação mais flexível e, sem dúvida, permite uma análise entre pensamento e arte em Sartre,³⁴ ou, dito de outra maneira, entre conteúdo e forma. Como já descrito anteriormente, dramaturgia e filosofia nesse autor se interpenetram. Porém, ainda que os seres que se apresentam em seu teatro venham permeados de digressões morais e filosóficas, delineando assim uma “possibilidade” de condição humana, eles são, antes de qualquer outra caracterização, personagens e, como tais, deixam transparecer, de uma maneira ou de outra, uma dimensão estética, ou seja, esta não desaparece.

Assim, a leitura de Dort, ao aproximar Sartre e Pirandello, não deixa de demonstrar o lugar em que o primeiro busca dar sentido ao priorizar no teatro uma dimensão de representação ou *má-fé* dos próprios personagens – a utilização que o crítico faz de Jeanson permite essa reflexão – mas a forma que isso adquire pode ser associada à dramaturgia pirandelliana. Talvez possa ser dito que, do ponto de vista estético (a linguagem utilizada para evidenciar uma imagem de realidade humana), Sartre tenha se inspirado no dramaturgo italiano, já que este utiliza-se de um recurso semelhante, ou seja, o primeiro pode ter sido motivado a levar para o palco essa forma de representação, exercício

³³ DORT, Bernard. *Pirandello e o teatro francês*. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 212.

³⁴ Essa discussão será posteriormente retomada.

que estava anteriormente posto no segundo. Contudo, essa possibilidade não invalida o vínculo de Sartre com a filosofia.

Percebe-se 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.

Após situar o “jogo de reflexos” frente ao pensamento do próprio Sartre, tema este tão presente no empreendimento coletivo dos resistentes, há que se destacar que a atitude de representação ou de *má-fé* que estes encarnavam frente a seus algozes seria efetivamente concretizada no plano individual, quando cada um fosse levado para interrogatórios e sessões de tortura. Desta maneira, é fundamental acompanhar as possíveis conseqüências advindas desse projeto, evidenciando o movimento que ele adquire nos indivíduos.

Mortos sem Sepultura: um empreendimento individual

A compreensão da forma como empreendimento coletivo, manifestada nos indivíduos, deve ser mediada pela noção de *compromisso* desenvolvida por Sartre. Essa observação pode parecer inicialmente óbvia, pois a maneira singular pela qual cada um dos sujeitos se insere num determinado projeto é dependente de seu respectivo grau de envolvimento com o mesmo. Contudo, existem questões que antecedem e ultrapassam a inserção do homem num determinado projeto, e estas são concernentes, sobretudo, às diferentes maneiras de abarcar a *condição humana*.

Essa expressão é uma constante no pensamento de Sartre e para compreendê-la faz-se necessário lançar luz ao *Existencialismo*, que sistematiza a determinação do “homem como pura liberdade”. A partir do momento em que se considera que este não advém de nenhum ser superior, todo o seu destino está posto em suas próprias mãos. A dimensão dessa liberdade deve estar associada à seguinte expressão: “estamos sós e sem desculpas”. Dessa forma, a esse conceito devem-se também associar outros dois: responsabilidade e angústia. A famosa máxima ligada ao seu pensamento, “a existência precede a essência”, deve ser considerada em toda a sua dimensão, pois ela especifica que exclusivamente o homem é responsável por seus projetos. Nada está dado *a priori*, tudo é construído por ele. Mas este conceito de liberdade no sentido radical não é algo abstrato, tanto é o que escritor deixa claro que definir o homem dessa maneira não é dizer que não existam em qualquer

época fatos que procurem limitá-lo. Assim, esse termo abarca duas acepções: por um lado, o homem é livre, já que não existe nada anterior a ele e, por outro lado, essa liberdade pode se concretizar ou não na própria história.³⁵ Conseqüentemente se percebe no pensamento desse autor que *condição humana* se opõe a *natureza humana*.

Se é impossível achar em cada homem uma essência universal que seria a natureza humana, existe contudo uma universalidade humana de *condição*. [...] As situações históricas variam: o homem pode nascer escravo numa sociedade pagã ou senhor feudal ou proletário. Mas o que não varia é a necessidade para ele de estar no mundo, de lutar, de viver com os outros e ser mortal. Os limites não são nem objetivos nem subjetivos, têm antes uma face objetiva e uma face subjetiva. Objetivos porque tais limites se encontram em todo lado e em todo lado são reconhecíveis; subjetivos porque são *vividos* e nada são se o homem não viver, quer dizer, se o homem não se determina livremente na sua existência em relação a eles.³⁶ (destaque do autor)

Em verdade, a *condição humana* abarca os aspectos que são “comuns” aos homens, a saber, a necessidade de estar no mundo, de fazer escolhas, de agir, ser mortal, etc., mas, ao mesmo tempo, isso não permite o estabelecimento de uma *natureza humana*, já que, em última instância, são os indivíduos que os vivem e os significam em suas particularidades.

Ao priorizar o aspecto individual presente no texto, a reflexão sobre a construção dos personagens vem à tona, o que coloca a temática da *condição humana* evidenciada por Sartre como fio condutor, pois “Personagem seria, isso sim, a imitação, e, portanto a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios”.³⁷

Partindo dessa perspectiva, pode-se questionar: como Sartre apresenta os seus personagens? Quais traços da *condição humana* foram selecionados para dar materialidade aos personagens de *Mortos sem Sepultura*? Quais critérios o levaram a construí-los de uma

³⁵ Sobre este tema é válido consultar: LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Metafísica e História no romance de Sartre. **Cult** – Revista Brasileira de Literatura, p. 53-63, ano III, [s.n.].

³⁶ SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 16.

³⁷ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989, p. 05.

determinada maneira? Enfim, no decorrer da ação,³⁸ qual a visão ou quais as visões de homem que este processo criativo deixa transparecer?

Desta forma, torna-se necessário entrar no universo de cada um dos personagens, procurando explicitar a maneira pela qual estes constroem e demonstram os sentidos de suas posturas frente à situação³⁹ a que foram expostos.

Priorizando, inicialmente, a situação de cada resistente, exceto a de Jean – e o estudo sobre este personagem evidenciará o motivo da diferença –, pode-se dizer que existe uma certeza que perpassa os universos particulares: a experiência da tortura seria comum a todos. Contudo, ainda que Sorbier, Canoris, Henri, Lucie e François compartilhem um mesmo “mundo”, o que para Sartre pode ser denominado como uma “condição”, as conseqüências a retirar da maneira pela qual cada um se insere e se vê naquele contexto são diversas.

A tortura é o “divisor de águas” para se compreender a noção de realidade humana que o autor constrói por meio de seus personagens. Assim, uma maneira de abordá-los individualmente seria pensá-los antes, durante e depois de serem expostos a essa violência. Mas esse exercício não é tão simples assim, mesmo porque nem todos são apresentados nos três momentos. O dramaturgo tem o cuidado de explicitar o antes e o depois das sessões de tortura, pois para ele as situações fazem os homens mudar de postura, porém a demonstração efetiva dessa prática não é evidenciada em todos os resistentes, isto é, no

³⁸ O uso do termo ação deve ser compreendido na seguinte acepção: “[...] Ação [...] não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa de agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente”. (PRADO, Décio de Almeida. A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 92.) Tal extensão do conceito torna-se pertinente na reflexão sobre *Mortos sem Sepultura*, haja vista que o projeto, tanto o dos maquis quanto o dos milicianos, conforme mencionado antes, encontra suas bases no lado oposto. Nesse sentido, o silêncio, o não expressar-se frente ao outro, a forma de cada um interpretar e demonstrar a compreensão da relação entre tortura, torturador e torturado têm significado particular e devem ser compreendidos como uma *Ação*.

³⁹ A palavra situação, quando inserida no pensamento de Sartre, tem uma especificidade. Ela faz parte de sua definição de homem, este é um *ser em situação*. “Isso significa que ele forma um todo sintético com sua situação biológica, econômica, política, cultural, etc. Não se pode dissociá-lo dessa situação porque ela forma e determina as possibilidades do homem, mas, inversamente, é o homem que dá sentido a sua situação escolhendo-se nela e por meio dela. Para nós, estar em situação significa *escolher-se* em situação, os homens diferem entre si tal como suas situações, e também segundo a escolha que fazem de sua própria pessoa”. (destaque do autor) (SARTRE, Jean-Paul. **A questão judaica**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1995, p. 40-41.) Mais uma vez Sartre lança mão de outro conceito para contrapor-se à idéia de *natureza humana* e, ao mesmo tempo, destacar o papel que cumpre a liberdade em sua definição de homem.

texto há cenas que se organizam nas próprias sessões de tortura, mas, em sua maioria, existe uma reflexão dos indivíduos que é anterior ou posterior a essa experiência.

Apenas para evidenciar esta particularidade da peça – a qual, sem dúvida, merece uma análise detalhada –, pode-se capturar traços de Sorbier e Henri, dentre outros momentos, enquanto são torturados pelos milicianos. Em contrapartida, os instantes em que Canoris e Lucie passam pelas sessões não são mostrados. Entretanto, o leitor/espectador fica sabendo o que lhes aconteceu. A maneira escolhida pelo autor para que isso se dê são seus relatos. Estes são também de suma importância para acompanhar o movimento que os personagens adquirem no decorrer da ação dramática.

Nesse sentido, a necessidade de caracterizar os personagens de *Mortos sem Sepultura* – já que esse exercício permite visualizar a forma como o projeto coletivo se efetiva nos indivíduos – não é simples. Talvez a passagem seguinte possa lançar luz sobre a questão: “Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de playwriting indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito”.⁴⁰

A análise aqui proposta não pode de antemão optar por uma dessas maneiras de caracterização e aplicá-la ao conjunto dos personagens. Porém uma utilização correlacionada de uma ou outra traz a possibilidade de adentrar o universo desses “seres” delineados no texto.

Dentre os personagens que são submetidos à experiência da tortura, Sorbier é aquele que a sente com maior intensidade. Apesar dessa afirmação e ainda que ele seja o único a se deparar com os colaboracionistas por duas vezes, não se pode concluir que ele tenha sido mais violentamente atingido que os demais. Porém, em todos os ângulos em que é apresentado, seja antes, durante ou depois das sessões, é o indivíduo que mais reflete sobre a situação. A sua singularidade reside nesse aspecto.

Assim, desde a cena inicial, momento em que conversam sobre o fracasso da missão, Sorbier não exime o grupo de culpa. “Por nossa causa. Por nossa causa, nessa aldeia só ficaram soldados, mortos e pedras. Vai ser duro morrer com esses gritos nos ouvidos”. (f. 03)

⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 88.

Ainda nessa cena, prossegue uma longa discussão sobre a tortura e é Sorbier que conduz o diálogo questionando Canoris – aquele que, diferentemente dele, já havia passado pela experiência – sobre a maneira pela qual esta pode ocorrer e como o indivíduo pode responder a ela. A seguinte passagem evidencia a conversa de ambos.

Canoris – É preciso não ter medo deles. Eles não têm imaginação.

Sorbier – É de mim que eu tenho medo. (f. 06)

Canoris, diante das dúvidas de Sorbier, entende que ele estaria com medo dos torturadores, porém essa insegurança está situada no medo de si próprio, ou seja, a sua grande aflição reside na ânsia de saber como se portaria frente àquela violência. As suas palavras o situam:

O que eu quero é me conhecer. Eu sabia que eles iam acabar me pegando. E que um dia haviam de me encostar na parede, diante de mim mesmo, sem salvação. Eu diria pra mim: você vai agüentar? É o meu corpo que me preocupava, você me entende? Eu tenho uma porcaria de corpo. Pois bem, a hora chegou. Eles vão me trabalhar com seus instrumentos. Mas eu fui roubado: eu vou sofrer por nada. Eu vou morrer sem saber o quanto valho. (f. 10)

Há que se ressaltar que todas essas indagações do personagem estão situadas num momento em que os resistentes ainda não têm nenhuma informação sobre o paradeiro do líder, isto é, não há nada mesmo a esconder. Percebe-se aqui que existe uma busca por compreender o comportamento do indivíduo na tortura. E, no caso específico de Sorbier, existe uma singularidade que vai sendo construída no decorrer do texto. A forma como os outros o vêem auxilia na composição desse mosaico. Na cena seguinte, enquanto é torturado, Canoris faz a seguinte ponderação: “Espero que ele agüente o tranco. Se não ele vai sofrer muito mais com ele do que com eles”. (f. 15)

Já na cena IV, Sorbier, ao retornar da sessão de tortura, afirma que se soubesse de algo teria dito e que, a partir daquele momento, se conhecia. Mas no mesmo instante se depara com Jean dividindo o mesmo espaço com eles. Seus questionamentos não se restringem mais ao modo de se comportar frente à tortura, pois uma outra questão passa a atormentá-lo: se fosse interrogado novamente agora, teria a informação que os milicianos mais desejavam.

Após ouvir a seguinte afirmação de Sorbier: “Pois eu te digo que eu entrego até minha mãe”, Canoris inicia uma tentativa de tentar convencê-lo a não falar. E para tanto rememora fatos que demonstram o seu grau de envolvimento na Resistência e o auxílio

prestado aos companheiros. A exemplo, são citados os momentos em que Sorbier, mesmo cansado, carregou a mochila de François ou abdicou de beber para dar sua parte a Lucie. Apesar de ouvir essas colocações, a necessidade de fazer silêncio o incomodava.

E se eu abrir?(SILÊNCIO DE CANORIS). Você tá vendo. (PAUSA. ELE RI). Tem sujeitos que morrem na cama, consciência tranqüila. Bons filhos, bons maridos, bons cidadãos, bons pais. Ah! São covardes como eu e eles não vão saber nunca. Eles têm sorte. (PAUSA). Me faz calar a boca! Que é que você espera pra me fazer calar a boca? (f. 19)

Henri o interpela dizendo: “Sorbier, você é o melhor de nós todos”. (f. 19)

Sorbier, ao ser posto diante daquela provável situação-limite de, ainda que torturado, ter que permanecer em silêncio, já afirma de antemão que não resistirá. Consequentemente, os companheiros, para convencê-lo do contrário, trazem à tona momentos anteriores em que acreditam evidenciar a sua entrega e coragem para lutar.

De acordo com o que foi exposto sobre esse personagem, duas características o marcam: o medo de si mesmo e a busca por se conhecer. A incerteza sobre o que ele é para si mesmo, bem como a procura por se legitimar naquela situação evidenciam uma preocupação pessoal extremada. E esta não se restringe a um medo da dor física ocasionada pela tortura, mas a ultrapassa. Sob este aspecto, pode-se questionar: qual a dimensão que o projeto coletivo dos resistentes adquire em Sorbier?

A cena mais propícia para refletir sobre isso se dá no momento em que ele é levado novamente para interrogatório.

Sorbier – Você vai ter os olhos assim quando te enforcarem.

Clochet – Não banca o forte, isso vai acabar mal.

Sorbier – Dá na mesma. Nós somos irmãos. Eu te atraio não é? Não sou eu que você está torturando. Você está torturando você mesmo.

Clochet – (BRUSCAMENTE). Você é judeu?

Sorbier – (ESPANTADO) Eu? Não.

Clochet – Eu juro que você é judeu. (BATE NELE) Você não é judeu?

Sorbier – Sim. Eu sou judeu. (f. 31-32)

A revelação de Sorbier quanto à sua origem marca efetivamente a singularidade do modo pelo qual este é apresentado no texto dramático. Faz-se necessário ressaltar que Sartre escreveu um ensaio⁴¹ com o propósito de discorrer sobre a questão judaica. Dentre as idéias desenvolvidas pelo autor, três merecem destaque: inquietude judaica, situação de culpabilidade e solidariedade de situação. Essas instâncias que perpassam a personalidade

⁴¹ SARTRE, Jean-Paul. **A questão judaica**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1995. 96 p.

do judeu o colocam respectivamente nos seguintes impasses: questionamento constante sobre si mesmo, necessidade de, caso haja algum desastre, ele se mobilizar mais que os outros e o fato de a própria condição de judeus os unir uns aos outros.

Todas essas características são, para Sartre, conseqüências do seguinte aspecto: “O judeu é um homem que os outros homens consideram judeu”.⁴² Nessa pequena passagem se percebe uma nítida separação entre os judeus e os outros homens. É justamente essa distância que marca a visão sartreana sobre a situação judaica. Assim, independente da profissão que exerça, de seu caráter e de sua maneira de agir, há algo que o antecede e o (sobre)determina: ser judeu. Nesse aspecto, a estrela amarela que os alemães lhes impuseram, além de tê-los transformado em objetos de comiseração e piedade, “[...] apenas levava ao extremo uma situação com a qual já havia nos acostumado muito antes”.⁴³

Para Sartre, os judeus não podem ser definidos como uma “raça”, pois se esses povos têm certos traços físicos comuns, o mesmo não é válido para os traços de caráter. Da mesma maneira, a religião não é um critério válido para defini-los, já que prevaleceram apenas alguns ritos e costumes. Nesse sentido, o que os une é a sua situação: “[...] Se têm um vínculo comum, se merecem todos o nome de judeu, é porque compartilham uma situação de judeu, ou seja, é porque vivem numa comunidade que os considera judeus”.⁴⁴

Contudo, essa situação que singulariza o judeu advém dos outros. Assim, a maneira de eles se verem e agirem na sociedade – os cargos que desempenham e as suas formas de lidarem com dinheiro, ciência, etc. –, segundo a aceção de Sartre, é totalmente resultante de uma exterioridade que lhes é constantemente imposta.

O objetivo da reflexão aqui proposta não é discutir a validade da interpretação sartreana sobre a questão judaica,⁴⁵ mas evidenciar de que maneira as conseqüências

⁴² SARTRE, Jean-Paul. **A questão judaica**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1995, p. 51.

⁴³ Ibid., p. 55.

⁴⁴ Ibid., p. 45.

⁴⁵ O texto dramático de Max Frish, *Andorra*, é diretamente inspirado no ensaio *A Questão Judaica*. A associação entre a obra e o ensaio é tão evidente que o crítico de teatro Décio de Almeida Prado, que tinha por propósito discorrer sobre a encenação da peça pelo Teatro Oficina em 1964, dedica uma quantidade considerável de linhas justamente para expor sua visão sobre a interpretação sartreana do tema. Para referenciar a inquietação que essa maneira tão particular de compreender o judeu ocasiona, é válido transcrever um trecho dessa crítica: “É curiosa a facilidade com que Sartre descarta a história e a sociologia. Para o seu método de apreensão da realidade social através de pura reflexão filosófica, ao contrário do que sucede com os pobres sociólogos que gastam anos de pesquisas para chegar a conclusões bem menos ambiciosas, desde que o fenômeno judaico não se explica em termos raciais, deixa

retiradas dessa discussão auxiliam a compreender a construção de Sorbier.

Esse personagem é apresentado antes, durante e depois das sessões de tortura. Em todos esses ângulos prevalece a busca por conhecer-se, o que pode ser compreendido à luz do que Sartre determina como “inquietação judaica”. Da mesma maneira que os demais, a expectativa da violência estava presente em seu universo, porém a maneira como esta se coloca, resultando numa indagação constante, singulariza a sua condição de judeu, ou seja, esta situação antecede e se correlaciona com a sua condição de resistente.

Em consequência, uma situação de culpabilidade também faz parte de seu “mundo”. Assim, as atitudes de auxílio aos companheiros, conforme lembradas por Canoris, podem ser associadas na seguinte perspectiva: “[...] se há escassez de comida, precisa passar mais fome do que os outros; se uma desgraça coletiva fustiga o país, precisa ser o mais atingido”.⁴⁶ É justamente na necessidade de sentir-se mais atingido que reside sua ansia por saber como se portar frente àquela situação.

Ainda nesta cena, existe um outro momento que merece ser explicitado.

Sorbier – Que sujeira!

Clochet – Que é que você disse?

Sorbier – Eu disse: que sujeira. Você e eu, *nós* somos uma sujeira. (f. 32)
(destaque nosso)

Essa passagem suscita duas questões: Qual o sentido do uso do “nós” por Sorbier? Qual o significado da afirmação: “somos uma sujeira”?

Considere-se essa explicação:

É isso o que estabelece entre todos os judeus uma solidariedade que não é de ação ou de interesse, mas de situação. [...] É inútil os judeus alegarem que só o acaso os uniu nos mesmos bairros, nos mesmos imóveis, nos mesmos negócios; existe entre eles um vínculo forte e complexo que vale a pena descrever. Pois o judeu é para o judeu o único homem com quem pode dizer nós.⁴⁷

Certamente tem-se aqui a possibilidade de compreensão para o uso do “nós” pelo personagem. É óbvio que ele e Clochet não compartilham dos mesmos projetos ou interesses, inclusive estão situados em campos totalmente opostos, porém o fato de ambos

simplesmente de existir, como se os complexos culturais não tivessem a mesma realidade dos fatos biológicos”. (PRADO, Décio de Almeida. Andorra. In: _____. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 47.)

⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul. **A questão judaica**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1995, p. 57.

⁴⁷ Ibid., p. 65.

serem judeus os aproxima. Contudo, na acepção de Sorbier, essa “união” está localizada no fatos de ambos serem “uma sujeira”. Essa visão solicita uma análise.

Ainda na obra *A questão judaica*, Sartre relata um episódio que lhe foi narrado pelo protagonista que o vivenciou.

Um judeu entra num bordel, escolhe uma prostituta e deita-se com ela. Essa mulher lhe diz que é judia. Ele fica impotente na mesma hora e logo depois passa a sentir uma humilhação insuportável, que se traduz por vômitos violentos. O que o repugna não é a relação sexual com uma judia, pois afinal os judeus casam entre si; é antes de mais nada o fato de contribuir pessoalmente para a humilhação da raça judaica na pessoa da prostituta e, por conseguinte, em sua própria pessoa – no final, é *ele* quem fica prostituído e humilhado, ele e todo o povo judeu.⁴⁸

Fica evidente que a repugnância para com a prostituta deve-se ao fato de ambos compartilharem a mesma origem. Sartre demonstra que isso não aconteceria com um francês. Não que, para este, se deparar com uma prostituta francesa num bordel da Alemanha ou Argentina seja agradável, porém, pelo fato de seu país ser uma nação, o francês pode se considerar vinculado a uma realidade que abarca aspectos econômicos, culturais e políticos e, se outras instâncias se mostrarem desagradáveis, não é necessário levá-las em consideração. É justamente isso que não ocorre com o judeu, pois ele não consegue dividir esse forte sentimento de nacionalidade com seus correligionários.

Essa história narrada por Sartre talvez possa dar algum sentido ao fato de Sorbier se colocar juntamente com Clochet numa “sujeira”. Mas outras indagações vêm à tona: a adjetivação do personagem tem como referência ele próprio ou o torturador? Dito de outra maneira, a “sujeira” que ambos compartilham deve-se ao fato de Clochet ser colaboracionista dos alemães ou deve-se ao plano de Sorbier de cometer suicídio para não entregar Jean? Ou, ainda, esses dois motivos se complementam, visto que essa última ação de Sorbier é a revelação de uma fraqueza, pois de outra forma não resistiria às armas dos milicianos?

As respostas a essas indagações não podem ser facilmente encontradas. Contudo, o exercício de correlacionar o ensaio – obra que evidencia a visão sartreana da realidade judaica – com a construção de um personagem da peça – lugar em que as idéias desenvolvidas em outro campo adquirem certa materialidade – faz-se pertinente e

⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. *A questão judaica*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1995, p. 65.

demonstra que teoria filosófica e forma dramática, nesse autor, estão intrinsecamente ligadas. Mas a segunda, ao abarcar uma totalidade maior que a primeira, suscita outras possibilidades de reflexão.

Suicidando-se, Sorbier sela o pacto coletivo. Na procura por dar sentido à sua última ação ele diz: “Hei, aí em cima! Henri, Canoris, eu não falei!”. (f. 32)

Diferentemente desse personagem, Lucie não oferece aos torturadores nem os seus gritos, busca reafirmar-se por meio dos propósitos do grupo. Ela organiza a ação dramática, pois relaciona-se de diferentes maneiras com os demais. Assim, sob a sua figura centra-se: o amor mal resolvido de Henri, um vínculo fraternal com François e um envolvimento afetivo com Jean. É justamente a ligação que estabelece com os últimos e a maneira pela qual passa a se posicionar frente a eles que deixam perceptível o movimento que ela adquire no decorrer da trama.

Estes personagens em geral interagindo, dando e recebendo, falando e ouvindo, agindo e sofrendo a ação (o que é, também, agir do ponto de vista dramático e dialético), influenciando e recebendo influências, serão tais por razões suas, de cada um, e também por razões de cada um de seus interlocutores. Ou seja, a não ser no monólogo – e mesmo assim com exceções – o personagem nunca é tal por si mesmo, mas é de alguma forma porque os demais são de outra forma.⁴⁹

A relação entre personagens, conforme evidenciada por Pallottini, auxilia a compreender a construção de Lucie. Contudo, no caso específico de Sartre, em que a situação cumpre um papel fundamental, a ligação dela com François e Jean não permanece linear, mas, ao contrário, no decorrer da trama adquire contornos singulares.

Lucie não se exime de culpa por a missão do grupo ter fracassado. Nas cenas iniciais, enquanto aguarda para ser interrogada, na certeza de que seria torturada, sua referência constante é Jean: “Ele atravessa a floresta. Lá em baixo, ao longo da estrada, existem álamos. Ele pensa em mim. Ele é a única pessoa a pensar em mim com esta doçura”. (f. 05)

Em outro momento, enquanto Sorbier é torturado, a lembrança de Jean novamente desempenha uma função.

A essa altura Jean já deve ter chegado em Grenoble. Eu não acredito que ele tenha levado mais de quinze horas. Ele deve estar achando esquisito: a cidade está calma, tem gente nos terraços dos cafés e Vercors não é nada

⁴⁹ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989, p. 13-14.

mais que um sonho. (A VOZ DE SORBIER CRESCE E A DE LUCIE SOBE). Ele está pensando em nós. Ele ouve o rádio pelas janelas abertas, o sol brilha nas montanhas, é uma bela tarde de verão. (GRITOS MAIS FORTES. LUCIE SE DEIXA CAIR SOBRE UMA ARCA E SOLUÇÃO REPETINDO). Uma bela tarde de verão. (f. 16)

Nessa passagem, especialmente por meio da rubrica, percebe-se que Lucie estava incomodada com os gritos de Sorbier, e é o pensamento em Jean a arma que utiliza para ela não se deixar levar pelo desespero. Porém, ainda que o tenha como algo em que possa se fortalecer, a situação a que está exposta não lhe deixa muitas alternativas. Se essa simples lembrança a torna menos triste, posteriormente a sua presença e a certeza de que ele continuaria vivo a acalentava: “Amanhã, você vai descer em direção à cidade; você levará nos teus olhos a última mensagem do meu rosto vivo, você será a única pessoa do mundo que conhecerá esta imagem. Não esqueça isso. Eu e você. Se você estiver vivo, eu estarei viva”. (f. 21)

Percebe-se que, mesmo o personagem sabendo que seus destinos seriam distintos, até então existe um elo entre ambos que a fortalece. Mas este sentimento compartilhado prevalece somente até o momento em que Lucie é levada pelos milicianos.

Após retornar da sessão de tortura, Lucie muda substancialmente de postura em relação à Jean. A sua afirmação: “nós não temos mais nada em comum” define a distância entre eles. Se antes ela conseguia lembrar-se dele e compartilhar um pouco de sua vida, após ser posta nas mãos dos colaboracionistas, a situação muda.

Jean – Você é um deserto de orgulho.

Lucie – E é culpa minha? Foi no meu orgulho que eles bateram. Eu odeio eles mas estou nas mãos deles e eles também estão nas minhas mãos. Eu me sinto mais perto deles do que de ti. [...]. (f. 47)

Se, para Sartre, as situações fazem os homens mudarem de postura, a composição de Lucie não a deixaria impune a esta dimensão. Contudo, nessa conseqüente mudança de perspectiva, o que merece ser avaliado é o orgulho que se materializa pouco a pouco no personagem. Sentimento este que a faz consentir que Henri elimine seu irmão.

Logo após a liberação de Jean, ela faz seguinte ponderação:

Muito bem. Uma preocupação a menos. Ele vai encontrar os que são iguais a ele e tudo vai acabar bem. Venham para perto de mim. [...] Mais perto. Agora nós estamos entre nós. Que é que está detendo vocês? (ELA OS OLHA E COMPREENDE) Ah! (PAUSA) Ele devia morrer. Vocês sabem muito bem que ele deveria morrer. [...]

Está certo. Aperte contra mim. Eu sinto os braços de vocês. E o menino está pesado nos meus joelhos. Está certo. Amanhã eu vou ficar calada. Ah! Como eu vou ficar calada! Por ele. Por mim. Por Sorbier. Por vocês. Nós juntos somos um. (f. 47-48)

Nessa passagem, Lucie, além de posicionar-se com distanciamento frente a Jean (“ele vai encontrar os que são iguais a ele”), justifica o assassinato de François. Porém, nesse exercício, o silêncio sob o qual ela necessita reafirmar-se deve-se respectivamente a seu irmão, a si mesma, a Sorbier, a Canoris e Henri, ou seja, unicamente ao grupo. Percebe-se que a libertação de Jean e a continuidade que possivelmente este daria à Resistência Francesa não lhe parecia, naquele momento, importante.

Essa preocupação do personagem somente com aqueles que compartilharam da mesma experiência evidencia a maneira como a situação colocou-se para ela. Em outro momento, frente à promessa dos milicianos de libertá-los caso revelassem o paradeiro do líder, ela lhes responde nos seguintes termos:

Ganhamos! Nós ganhamos! Esse momento compensa tudo. Tudo que eu quis esquecer esta noite, agora eu tenho orgulho em me lembrar. Me arrancaram a roupa. (MOSTRANDO CLOCHET) Aquele segurou as minhas pernas. (MOSTRANDO LANDRIEU). Aquele segurou os meus braços. (MOSTRANDO PELLERIN). E aquele ali me possuiu a força. Agora eu posso dizer, eu posso gritar: vocês me violentaram e vocês têm vergonha. Eu me sinto lavada. Agora onde é que estão as pinças e as tenazes? Onde é que estão os chicotes de vocês? Esta manhã vocês vêm nos suplicar para nós vivermos. E é não. Não! É preciso que vocês terminem o que começaram. (f. 50)

O orgulho de Lucie se intensifica no momento em que Canoris tenta convencê-la a fornecerem uma pista falsa aos milicianos. Não aceitando a proposta, ela justifica: “Haverá o mesmo trunfo nos olhos deles”. Mesmo que estivessem ludibriando os torturadores, o fornecimento de uma informação, ainda que não verdadeira, era visto, por ela, como uma maneira de entregar-se nas mãos de seus algozes.

Ainda que Canoris tenha procurado mostrar-lhe que era necessário optar pela vida e, conseqüentemente, dar um outro significado às suas ações, o que a faz mudar de idéia é algo exterior aos argumentos utilizados.

(VIVAMENTE). Que é isso? (EM VOZ BAIXA E LENTA). A chuva. (VAI ATÉ A JANELA E OLHA A CHUVA CAINDO). Há três meses que eu não ouvia o barulho da chuva. Meu Deus! Durante todo esse tempo, fez bom tempo. É horrível. Não me lembrava mais. Eu achava que

era preciso viver sempre debaixo do sol. (PAUSA). [...]. Eu não quero... eu não quero... [...]
(RECOMPONDO-SE). É verdade? Nós vamos viver? Eu já me sentia no outro lado... Olhem pra mim. Sorriam pra mim. Há tanto tempo que eu não via um sorriso. Nós estamos agindo certo, Canoris? Estamos certos? (f. 56)

Com a concordância de Lucie, o grupo chega a um consenso. Se os argumentos de Canoris não foram suficientes para convencê-la, o barulho da chuva foi capaz de fazê-lo. Este recurso natural a traz, momentaneamente, para a vida.

Lucie envolve-se totalmente no orgulho, sentimento ocasionado pela tortura. Considerando-se que ela organiza a ação dramática, é possível lançar a seguinte indagação: por qual motivo Sartre opta por construí-la desta forma? Qual o motivo de sua “heroína” ser tomada por este sentimento?

Henri também não fala e mostra-se disposto a levar o pacto adiante com todas as suas conseqüências. Após passar pela experiência da tortura, o orgulho aparece por diversas vezes como o grande motivador de suas ações. Contudo, uma outra preocupação está posta no personagem de maneira singular e se torna perceptível na seguinte passagem:

Henri – Eu não queria morrer me sentindo culpado.

Canoris – Não fique quebrando a cabeça. Estou certo que os companheiros não vão nos reprimir em nada.

Henri – Os companheiros que se danem! Agora eu só tenho que prestar contas a mim mesmo.

Canoris – (CHOCADO E SECAMENTE). Que é que você está querendo, um confessor, é?

Henri – Pro diabo com o confessor. Agora eu só tenho que prestar contas a mim mesmo. (PAUSA – COMO FALANDO PARA SI MESMO). As coisas não deviam ter acontecido dessa maneira. Se eu pudesse descobrir o erro...

Canoris – Ia adiantar muito!

Henri – Eu ia poder me olhar de frente e me dizer: é por isso que eu morro. Meu Deus, um homem não pode morrer como um rato. Por nada. Sem protestar. (f. 11-12)

Em outro momento, Henri afirma para Jean:

[...] É a minha vez, tenho que me apressar, senão não vou ter tempo de acabar. Escuta! Se você não tivesse vindo nós teríamos sofrido como animais, sem saber por quê. Mas você está aí e tudo que vai acontecer agora terá um sentido. Nós vamos lutar. Não só por você, mas por todos os companheiros. Nós fracassamos na nossa missão, mas talvez a gente ainda possa salvar a cara. (PAUSA). Há pouco eu pensava que era inútil mas agora eu vejo que existe alguma coisa pra qual eu sou necessário.

Com um pouco de sorte, talvez eu consiga me convencer de que não vou morrer por nada. (f. 21) (destaque nosso)

As duas passagens estão situadas em momentos distintos: a primeira, expressa a maneira como o personagem se vê diante do fracasso da missão e, conseqüentemente, delineia-se uma tentativa para justificar sua morte; a segunda, evidencia o significado que ele fornece à presença de Jean.

Especialmente no último trecho, ainda que Henri demonstre que a presença de Jean traz a necessidade de dar continuidade à luta, em última instância, ela não deixa de servir como um reconforto para si mesmo. Frente ao sofrimento anterior que se resumia em “não morrer por nada”, essa presença, antes de qualquer outra possibilidade, o auxilia a resolver um problema que é também pessoal: “[...] com um pouco de sorte, talvez eu consiga me convencer de que não vou morrer por nada”.

Existe um dado que talvez possa ser interpretado como uma singularidade nesse personagem. De todos os resistentes, Henri é o único que evidencia a profissão que exercia antes de aderir à Resistência Francesa. Assim, durante a sessão de tortura, ao ser questionado sobre a atividade que exercia, ele diz: “Antes da guerra eu estudava medicina”. Ainda que tenha gritado e desmaiado pela violência a que fora exposto – o que na leitura dos maquis já era uma forma de entregar-se nas mãos dos torturadores – Henri não fala. Diante disso, Pellerin, um dos colaboracionistas, o caracteriza como um “intelectual sujo”.

A considerar que Sartre desenvolve em sua obra uma concepção de intelectual,⁵⁰ faz-se fundamental refletir sobre a maneira pela qual essa perspectiva se materializa na construção de Henri.

⁵⁰ A obra em que Jean-Paul Sartre debruça-se exclusivamente a discorrer sobre esta temática é organizada a partir de três conferências ministradas no Japão em 1965, sob o título de *Em Defesa dos Intelectuais*. (SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução de Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994. 72 p.) Situando historicamente o lugar em que os intelectuais são “recrutados” e definindo o que se espera deles, o autor evidencia de forma clara e objetiva: “um físico que constrói uma bomba é um cientista; um físico que contesta a construção de uma bomba é um intelectual”. Percebe-se que a crítica caracteriza efetivamente esta função. Porém, o lugar que o intelectual ocupa na sociedade é um “não lugar”, visto que, de acordo com esta concepção, para o burguês, o intelectual é um traidor efetivo, já que contesta seus valores; para o proletariado o intelectual é um traidor em potencial, pois sua origem não lhe permite compartilhar de uma mesma experiência. Acredita-se que essa contradição se materialize na produção dramática de um outro texto: *As Mãos Sujas*. A construção de Hugo, protagonista da peça, é a própria expressão dessa condição: “É, pois, desta forma que Hugo se acha excluído simultaneamente do mundo burguês – por não aceitar seus valores – e do mundo proletário – por não pertencer originalmente a ele”. (CHADDAD, Arlete. **“As Mãos Sujas” de Jean-Paul Sartre**: estrutura e significado. 1988. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988, f. 125.) É necessário ressaltar que esta interpretação do

Pode-se afirmar que a obra *Em defesa dos intelectuais* está situada num momento posterior à escrita de *Mortos sem Sepultura* e, portanto, traz à tona outras problemáticas e outros embates. Contudo, a seguinte reflexão, quando associada às digressões de Henri, se torna pertinente para compreendê-lo:

[...] todo homem é *projeto: criador*, pois inventa o que já é, a partir do que ainda não é; *sábio*, pois não conseguirá se não determinar com certeza as possibilidades que permitem levar a bom termo o empreendimento; *pesquisador* e *contestador* (já que o fim proposto indica esquematicamente seus meios, na medida em que ele próprio é abstrato, ele deve pesquisar os meios concretos, o que significa precisar com eles o fim e às vezes enriquecê-lo, desviando-o. Isso significa que com os meios ele questiona o fim, e reciprocamente, até que o fim se transforme na unidade integrante dos meios utilizados).⁵¹ (destaque do autor)

Sartre, por meio desta passagem, inicia sua definição de intelectual. Assim, este é caracterizado por uma busca para ultrapassar o lugar de onde fala, isto é, ele tem uma profissão reconhecida socialmente como cientista, médico, literato, professor, etc., mas adquire o “título” de intelectual na medida em que “abusa dessa notoriedade para sair de seu domínio e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos”.⁵² Porém, esse exercício de fazer a crítica, ou seja, mostrar à sociedade as suas condições, não é feito sem questionamentos pessoais. Por mais que o intelectual opte por agir em outras instâncias, ele não deixa de falar de um local específico. Essa contradição o acompanha constantemente.

Direcionando essa análise para a construção de Henri, pode-se dizer que o personagem não está usando sua “notoriedade” de estudante de medicina para fazer uma crítica à sociedade – o que para Sartre seria também uma forma de ação – mas ele é membro de um grupo que optou pela luta armada a favor da Resistência. E mesmo nessa empreitada ele não deixa de ser um intelectual, e é sob esta perspectiva que suas indagações podem ser interpretadas.

Assim, a tentativa de Henri para descobrir o erro que ocasionou o fracasso da missão é efetivamente uma busca por situar-se frente àquele processo, ou seja, é o questionamento de uma responsabilidade individual. A ânsia do personagem está no

intelectual à luz de uma perspectiva de classes – tema prioritário do ensaio – não se coloca em *Mortos sem Sepultura*. A construção de Henri dialoga com questões postas nesta obra, mas a partir de um outro viés.

⁵¹ SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática. Tradução de Sergio Goes de Paula, 1994, p. 17.

⁵² Ibid., p. 15.

seguinte aspecto: “[...] ele terá então de resolver se ‘vale a pena’, ou, em outras palavras, se o fim integrante, percebido do ponto de vista global da *vida*, vale a amplitude das *transformações energéticas* que o realizarão”.⁵³ (destaque do autor) A situação em que ele se encontrava, de acordo com sua leitura, não oferece espaço para uma justificação de sua entrega naquela luta. Seus questionamentos podem ser avaliados sob este ponto de vista.

Ainda que o projeto coletivo dos resistentes se coloque em Henri e lhe custe uma preocupação extremada consigo mesmo⁵⁴ – resultante do lugar em que ele fala –, ainda que, após as sessões de tortura, ele passe a compartilhar do mesmo orgulho de Lucie frente aos milicianos, principalmente ao dizer: “O garoto acho que eu matei por orgulho”, a sua inserção nesse processo não o impede de construir uma visão crítica sobre a maneira como foram subjugados: “Mas tem algum sentido viver quando existem homens que batem em você até quebrar os ossos?”. (f. 53)

Esse trecho, quando situado ao momento em que foi escrito, no mínimo, leva a questionar muitas práticas que se impuseram aos homens no século XX, e é a partir dessa perspectiva que deve ser avaliado. Talvez justamente aí resida a riqueza do personagem.

Percebe-se que, por meio de Lucie e Henri, o projeto coletivo, ou seja, a forma de resistirem às armas dos milicianos vai sendo construída, explicitando que o orgulho – sentimento ocasionado pela experiência da tortura – se transforma no grande motivador de suas atitudes. Canoris, que se encontra na mesma situação, auxiliará a compor esse empreendimento. Contudo, o sentido que esse personagem oferece às suas ações é distinto.

⁵³ SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática. Tradução de Sergio Goes de Paula, 1994, p. 17.

⁵⁴ De acordo com Vânia Maria Gross de Negreiros (NEGREIROS, Vânia Maria Gross de. **A solidão humana no teatro de J-P Sartre**. 1977. 118 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1977.), entre os personagens de *Mortos sem Sepultura*, Henri é o mais solitário. Priorizando o momento em que ele confessa seu amor por Lucie e logo em seguida diz: “Foi completamente inútil ter nascido”, a autora afirma: “Quanta amargura, quanto desencanto, quanta desilusão sintetizada nessa simples frase. É preciso ter-se da vida uma imagem muito negra para que se possa concluir por sua completa inutilidade. E Henri o fizera tão simplesmente, com tamanha naturalidade, como quem fecha uma janela ou colhe uma flor. É que ele tinha a nítida consciência de sua solidão”. (Ibid., f. 85-86.) Segundo essa análise, a solidão presente nos personagens de Sartre, o que também se estende para Henri, deve-se à impossibilidade de comunicação com o Outro. Este escritor, é impossível não considerar, afirma que de fato as tentativas de comunhão com o outro, seja no amor, no convívio ou amizade, quase sempre terminam no fracasso, daí a solidão ser imanente aos homens. Contudo, no caso do personagem em questão, esse sentir-se sozinho é também consequência de sua condição de intelectual, isto é, do lugar em que ele fala. Essa é uma leitura advinda da reflexão aqui proposta, pois o mencionado trabalho não o analisa nesses termos.

No início da trama, enquanto Henri e Sorbier discutiam a possível causa de a missão ter fracassado e, conseqüentemente, procuravam justificar suas mortes, Canoris faz a seguinte afirmação:

Eu de minha parte, eu acho que faz muito tempo que nós estamos mortos: nós estamos mortos desde o momento exato em que deixamos de ser úteis. Agora o que nos resta é um pequeno pedaço de vida póstuma. Algumas horas para matar. Você não tem mais nada a fazer, a não ser matar o tempo e conversar com os amigos. [...]. Descansa: nós não contamos mais. Somos mortos sem importância. (PAUSA). É a primeira vez que eu reconheço o direito de descansar. (f. 12-13)

Essa passagem está repleta de significados. Nesse momento, é válido destacar, os resistentes ainda não tinham nenhuma informação sobre o paradeiro do líder e, dessa forma, a certeza de que seriam torturados por nada já fazia parte de seu universo. Mas, se para os outros havia a necessidade de remoer dados do passado, para Canoris, “O homem não é mais o que ele faz”.⁵⁵

A maneira pela qual o personagem coloca-se nesse processo está intrinsecamente relacionada com a concepção de realidade humana desenvolvida por Sartre. Ambas se encontram no seguinte aspecto: “o homem é ação”. Apesar de sucinta, essa frase abarca uma totalidade, ou seja, ainda que sentimentos como desejos, dúvidas, esperanças, angústias e perspectivas façam parte da existência do homem, estes adquirem valor somente no momento em que ele age. Nada está dado *a priori*: “[...] só há realidade na ação. [...]. O homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é, portanto, nada mais que o conjunto de seus atos, nada mais que sua vida”.⁵⁶

Nesse sentido, para Sartre, diferentemente dos objetos fabricados, o homem não tem um artífice que determine de antemão a sua forma e é possível defini-lo somente pelos seus atos. As palavras desse personagem podem ser compreendidas a partir dessa reflexão. As digressões de Henri e Sorbier são inúteis, haja vista que, para Canoris, “nos encarregaram de uma missão perigosa e nós não tivemos sorte”. Por não poderem mais ser úteis à luta pela Resistência, isto é, por, naquele momento, não estarem em condições de agir, não faz nenhum sentido justificar qualquer coisa do passado, já que não é mais possível fazer algo para efetivamente caracterizá-lo. Sob este aspecto, de acordo com sua

⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). *Os Pensadores*. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 6.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

visão, lhes é permitido apenas descansar: “Nada do que se passa aqui entre essas quatro paredes tem importância. Espera ou desespera: não vai resultar nada”. (f. 13)

Antes de ser liberado, Jean sugeriu aos demais que fornecessem uma pista falsa aos milicianos para se verem livres daquela situação. Canoris acredita nessa possibilidade e tenta convencer os outros a fazerem o mesmo. Mas ao defender esta alternativa o seguinte impasse se coloca: “Nos extremos do exílio e do desespero, depois da captura, há que se decidir entre uma morte que se autojustifica e as limitadas ações pelas quais eles ainda podem ser úteis à causa”.⁵⁷

Essas duas opções complexas trazem as seguintes indagações: qual o sentido de todas as ações dos maquis, como o suicídio de Sorbier, o assassinato de François e, principalmente, o silêncio firmado sobre a presença de Jean? Todas essas ações são resultantes do “orgulho” construído frente aos seus algozes ou devem-se à credibilidade na Resistência Francesa?

De forma geral, analisando as posturas de Lucie e Henri, pode-se dizer que ambos entraram na “roda viva” do orgulho – na situação-limite da tortura, esse sentimento foi o que lhes restou –, em contrapartida, Canoris, ainda que tenha passado pela mesma experiência de ambos, deseja dar um outro significado à sua inserção nesse processo, como se vê no trecho a seguir:

Canoris – Nós temos companheiros que precisam de ajuda.

Henri – Que companheiros? Onde?

Canoris – Em todo lugar.

Henri – Você fala! Se eles nos pouparam, vão é nos mandar para as minas de sal.

Canoris – E daí? A gente foge.

Henri – Você, fugir? Você não passa de um farrapo.

Canoris – Se não for eu, será você.

Henri – Uma chance em mil.

Canoris – Vale a pena o risco. E mesmo se a gente não conseguir fugir, tem outros homens nas minas: velhos que estão doentes, mulheres que não estão agüentando. Eles precisam de nós. (f. 52-53)

A seguinte passagem retirada de *o Existencialismo é um Humanismo*, auxilia a compreender a opção do personagem:

[...] Contarei sempre com os companheiros de luta na medida em que esses companheiros estão empenhados comigo numa luta concreta e

⁵⁷ WILLIAMS, Raymond. Desespero trágico e revolta: Camus, Sartre. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 241.

comum, na unidade de um partido ou de um grupo que eu posso controlar mais ou menos, quer dizer, ao qual pertenço como militante e do qual conheço em cada instante os movimentos. [...]. Mas eu não posso contar com homens que eu não conheço, apoiando-me na bondade humana e no interesse do homem pelo bem da sociedade, sendo aceite que o homem é livre e que não há nenhuma natureza humana em que eu possa basear-me. [...]. Quer isto dizer que eu deva abandonar-me ao quietismo? Não. Antes de mais, devo ligar-me por um compromisso e agir depois segundo a velha fórmula “para atuar dispensa a esperança”. Não quer isto dizer que eu deva pertencer a um partido, mas que não terei ilusões e que farei o que puder.⁵⁸

Nessa reflexão, Sartre deixa evidente que, independente do projeto que o homem escolhe, ele pode contar apenas com aqueles que estão próximos. A considerar que não existe uma “natureza humana”, a qual possa definir que os sujeitos agirão de maneira pre-estabelecida, não se pode ter esperança,⁵⁹ a não ser no próprio ato que se pratica.

Trazendo essa análise para o texto dramático, não se pode desconsiderar que, nas palavras de Canoris, sobressai uma esperança. Porém esta se situa no personagem. A expectativa de libertação para continuar a luta não é aqui colocada como dependente de outros, mas está localizada em si mesmo e naqueles que o cercam. Conseqüentemente, ele não espera receber auxílio de companheiros situados em outros lugares, mas, ao contrário, espera ajudá-los: “Eles precisam de nós”. Isto é, a possibilidade de dar continuidade vem de seu projeto e só pode ser concretizada pela ação do grupo de que faz parte.

Em outro momento, enquanto tanta convencer Lucie, Canoris explicita o papel que a ação cumpre na vida dos homens: “O mundo é aquilo que você faz no mundo. Os companheiros é aquilo que você faz por eles”. (f. 55)

⁵⁸ 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. 12-13. (Col. Os Pensadores)

⁵⁹ Em *O Existencialismo é um Humanismo*, percebe-se que a esperança é “rejeitada” em contraposição a uma necessidade de ação: “para se atuar dispensa-se a esperança”. Porém, essa temática é retomada em uma última entrevista de Jean-Paul Sartre, concedida a Benny Lévy em 1980. Ao ser questionado sobre a idéia de malogro – à qual contrapõe à esperança – constantemente presente em sua obra, o escritor responde: “Pois bem, não abandonei inteiramente essa idéia de malogro, embora esteja em contradição com a própria esperança. Não devemos esquecer que eu não falava em esperança na época de *O ser e o nada*. Foi mais tarde que tive, pouco a pouco, a idéia do valor da esperança. Nunca encarei a esperança como uma ilusão lírica. *Sempre pensei, mesmo quando não falava nela, que era uma maneira de alcançar o objetivo que me propunha como possível de ser realizado*”. (destaque nosso) (LÉVY, Benny. **O testamento de Sartre**. Porto Alegre: L & PM, 1986, p. 18.) Por meio da construção de Canoris, ainda que Sartre o componha como um “homem de ação”, o que se delineia é essa noção de esperança. Mesmo que haja uma distância temporal entre a escrita do texto dramático e a entrevista, não é possível desconsiderar um indício de continuidade no pensamento do autor.

Assim, esse personagem manteve-se firme em todos os propósitos do grupo e, diferentemente dos demais, procurou construir um outro significado para o projeto em que estavam inseridos. Porém, a passagem seguinte marca o limite de suas expectativas.

Canoris – (COM DOÇURA). Você não lamenta mesmo nada sobre a terra?

Lucie – Nada. Tudo está envenenado.

Canoris – Nesse caso... (GESTO RESIGNADO, DÁ UM PASSO EM DIREÇÃO À PORTA. A CHUVA COMEÇA A CAIR). (f. 55)

O personagem, ao buscar convencer Lucie e Henri a darem uma pista falsa para os milicianos, chamando-os para a necessidade de continuar a luta, “encarna” o homem de ação descrito por Sartre e, como tal, é, igualmente, definido como liberdade. Porém,

[...] a liberdade como definição do homem não depende de outrem, mas, uma vez que existe a ligação de um compromisso, sou obrigado a querer ao mesmo tempo a minha liberdade e a liberdade dos outros; só posso tomar minha liberdade como um fim se tomo igualmente a liberdade dos outros como um fim.⁶⁰

Por mais que Canoris acreditasse nos propósitos que defendia, o compromisso, ainda que permeado de orgulho, que se foi efetivando no decorrer da trama, não se ausentava. Assim, ao ver que todas as suas palavras foram inúteis, resigna-se. Esta atitude demonstra uma consideração pela liberdade dos outros.

Devido a essas questões, é válido referenciar a maneira pela qual Luiz Carlos Maciel concebe o personagem:

Canoris tem a atitude que Sartre aprova. [...]. Esse militante comunista enfrenta a tortura e está pronto a morrer. Mas se há possibilidade de viver sem trair, ele há de escolher a vida com todas as novas lutas e responsabilidade que ela trará. As vitórias para ele são sempre provisórias: não podem ser eternizadas como querem Lucie e Henri.⁶¹

Diferentemente dos personagens já descritos, François, em momento algum, se coloca no projeto coletivo. A forma pela qual ele se insere nesse processo pode ser interpretada à luz de duas perspectivas.

⁶⁰ SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 18.

⁶¹ MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre** – vida e obra. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 129.

Na cena inicial, enquanto Sorbier lamenta-se pelo fracasso da missão e pela morte de muitas pessoas, François coloca-se nos seguintes termos: “[...] Eu sou o mais jovem: tudo que eu fiz foi obedecer. Eu sou inocente! Inocente! Inocente!” (f. 13)

Ainda com o intuito de se eximir de qualquer responsabilidade, inclusive no que tange a sua entrada na Resistência, ele afirma:

Por acaso vocês me preveniram quando eu fui me encontrar com vocês? Vocês me disseram: a resistência precisa de homens. Vocês não me disseram que ela precisava de heróis, e eu não sou um herói. Eu não sou um herói. Eu não sou um herói! Eu fiz o que me disseram que era pra fazer: distribuí panfletos, transporteí armas. E vocês diziam que eu estava sempre de bom humor. Mas ninguém nunca veio me contar o que me esperava no fim. Eu juro pra vocês, eu nunca soube em que eu estava me metendo. (f. 09)

Desta maneira, François utiliza-se de sua juventude para não assumir qualquer culpa, não se responsabiliza nem por sua opção pela luta, ou seja, nega a sua própria liberdade de escolha. Uma leitura inicial desse personagem, quando associada à seguinte temática desenvolvida por Sartre: “Pode-se julgar um homem dizendo que ele está de má-fé. Se definimos a situação do homem como uma escolha livre, sem desculpas e sem auxílio, todo homem que se refugia na desculpa que inventa um determinismo é um homem de má-fé”,⁶² não deixa dúvida de que este “refúgio” é uma forma encontrada por ele para não se colocar na situação.

Porém, se se considerar que, para Sartre, não existe um conceito único de má-fé e que todos os resistentes, ainda que de uma outra maneira, encarnam essa atitude ao serem postos frente aos colaboracionistas, a atitude de François traz uma outra possibilidade de reflexão.

Justamente por não compartilhar das mesmas expectativas do grupo, ele compreende o processo de uma outra maneira. Assim, diante do silêncio firmado quanto à presença de Jean, ele alega: “Eu não sou um herói e não quero ser martirizado em seu lugar”. Sobretudo, esse personagem cumpre um papel: “[...] O autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir um grau de

⁶² SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 19.

consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter”.⁶³ Delineia-se uma outra forma de compreendê-lo.

Quando se avalia que François se exime de responsabilidade frente à situação, conclui-se que ele age de má-fé. Porém, se ele for analisado à luz da postura dos outros maquis frente aos torturadores, torna-se responsável por lembrá-los de sua má-fé, isto é, ao frisar que não é “herói”, esse personagem faz um contraponto aos caminhos aos quais as posturas dos resistentes os remeteriam no decorrer da trama. Posturas essas que estarão postas em evidencia quando Canoris os coloca diante das alternativas: continuarem vivos e lutar ou ter uma morte “autojustificadora”.

Percebe-se que o tema do martírio é posto em xeque. Assim, François, ainda que tivesse um medo enorme da tortura e este, por sua vez, trouxesse o desejo de delatar, faz uma leitura antecipada dos impasses que se colocarão para o grupo.

É justamente por se situar dessa maneira que François chega à seguinte conclusão: “Eu vou te denunciar! Eu vou fazer você partilhar de nossas alegrias”. (f. 40)

Fica claro que ele não se sente em nenhum momento no projeto coletivo. Diante disso, os demais, com receio de que ele entregasse Jean, matam-no pelas mãos de Henri. A passagem seguinte, marca sua retirada efetiva daquela situação: “Lucie, socorro! Eu não quero morrer aqui. Não essa noite. Henri, eu tenho quinze anos, me deixa viver. Não me mate na escuridão. (HENRI APERTA-LHE A GARGANTA) Lucie! (DESVIA O OLHAR) Eu odeio vocês todos!” (f. 42)

A maneira pela qual os maquis colocam-se frente aos milicianos, exceto François, a quem não é permitido ter um embate direto com os torturadores, já que é eliminado antes, denota a expressão de uma luta por não entregar-se e isso forma um “todo coerente”, transparece uma unidade de propósitos. Contudo, de acordo com o que já foi exposto, cada um deles sentia a experiência da tortura de maneira singular. A dimensão do aspecto individual, de uma maneira ou de outra, se faz constantemente presente no coletivo. Em verdade, este tem sua forma determinada por aquele. Sabe-se também que, independente dos motivos, seja pelo orgulho – sentimento que parece ser o motivador das ações –, seja pela causa da Resistência Francesa – aspecto que apenas a intercessão de Canoris deixa

⁶³ PRADO, Décio de Almeida. A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 94.

evidente –, eles não delataram o líder do grupo. Resta investigar como esse ser, pelo qual eles se fecham em silêncio, adquire movimento no texto dramático.

Apesar de dividirem o mesmo espaço físico e serem membros de uma única causa, Jean encontra-se distanciado dos outros por diversos motivos: os milicianos não sabem que ele é membro da Resistência, não tem algemas nas mãos, a expectativa da morte não faz parte de seu universo e, principalmente, não será torturado. Este último dado é o que mais contribui para a separação. Estranha relação esta, pois o coletivo se une e se fortalece mediante o pacto de não entregá-lo, mas, ao mesmo tempo, pouco a pouco, ele passa a não compartilhar do “mundo” construído por aqueles que outrora foram seus companheiros.

Jean – Será preciso que eles me arranquem as unhas pra que eu volte a ser um companheiro?

Canoris – Você continua a ser nosso companheiro.

Jean – Você bem sabe que não. (PAUSA)

Henri – Jean... Vem sentar aqui, perto de nós. (JEAN HESITA E SENTA) Você seria como nós se tivesse no nosso lugar. Mas nós não temos as mesmas preocupações. (f. 36)

A afirmação de Henri marca efetivamente a barreira que se estabelece entre eles.

Se as dores pelas quais os maquis passam é o fator que os distancia de Jean, este, por sua vez, com o intuito de provocar uma aproximação, golpeia suas próprias mãos com uma barra de ferro. Porém Lucie evidencia o fracasso dessa tentativa: “Fracassou. Fracassou. Você pode quebrar os ossos, você pode arrebentar os olhos: é você, é você quem decide a tua dor. Mas cada uma das nossas foi uma violação. *Porque nos foram infringidas por outros homens*. Você não vai nos alcançar”. (f. 47) (destaque nosso)

O homem, na acepção de Sartre, caracteriza-se como um “ser em liberdade”. Esta é responsável por determiná-lo, ou seja, o homem é o que ele mesmo se faz e, assim, a sua determinação advém da liberdade de escolha. Nesse sentido, direcionando essa abordagem para o trecho acima, Lucie está reafirmando para Jean que ainda que ele, naquele momento, sentisse dores, essas foram causadas por ele próprio e a sua liberdade, ao contrário da dos demais, continua intacta, não foi aviltada. Foi ele que optou por machucar-se. Assim, é nesse aspecto que pode ser compreendida a efetiva distância entre eles: diferentemente dos outros, Jean continua com a possibilidade de escolher, conseqüentemente ele não perdeu a sua característica de homem.

Esse distanciamento que Jean mantém em relação aos outros resistentes é o que lhe permite ter uma visão sobre a forma como estes ficaram após passarem pelas sessões de tortura. Ele faz a seguinte avaliação sobre a postura de Lucie:

Você acha que eu estou procurando consolar você? Eu vejo os teus olhos secos e sei que o teu coração é um inferno. Nenhum traço de sofrimento. Nem mesmo a água de uma lágrima. Tudo está caído de branco. Como você deve sofrer por não sofrer. Ah! Eu pensei cem vezes na tortura. Já senti tudo antecipadamente. Mas eu não imaginava que ela pudesse causar esse horrível sofrimento de orgulho. Lucie eu gostaria de devolver a você um pouco de piedade por você mesma. (f. 46)

Após tentativas vãs de comunhão com os outros por meio de palavras e gestos, esse personagem, momentos antes de ser liberado, resigna-se a sua solidão.⁶⁴

Você tem razão. Eu não posso me juntar de novo a vocês. Vocês estão juntos. Eu estou sozinho. Não vou me mexer mais. Não vou mais falar com vocês. Vou me esconder na sombra. E vocês vão esquecer que eu existo. Imagino que é essa a minha parte nessa história. E eu tenho que aceitar essa parte como vocês aceitaram a de vocês. (f. 47)

Da mesma maneira que os resistentes se unem com o propósito de não delatarem, o grupo que se encontra do lado oposto se organiza em torno de uma perspectiva: obter informação sobre o paradeiro do líder.

Se até este momento foram avaliadas as posturas de Sorbier, Lucie, Henri, Canoris e François como caracteristicamente resultantes da violência da tortura, resta averiguar a maneira como isso se reflete naqueles que são responsáveis por praticá-la.

Landrieu é o chefe dos colaboracionistas. Como tal, o que se poderia esperar dele é, no mínimo, uma identificação com sua atividade. Contudo, entre os outros de seu grupo, é o indivíduo mais insatisfeito, comedido e questionador.

Ao construir o espaço desse grupo – a sala onde ocorrem as sessões de tortura – Sartre optou por um elemento cênico que é responsável por trazer informações sobre a

⁶⁴ Jean, de acordo com a leitura de Vânia Maria Gross de Negreiros (NEGREIROS, Vânia Maria Gross de. **A solidão humana no teatro de J-P Sartre**. 1977. 118 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1977.), é o outro personagem de *Mortos sem Sepultura* em que a solidão humana aparece mais delineada. Numa interpretação que se aproxima da abordagem aqui presente, esse sentimento coloca-se para o personagem devido à sua singularidade: “A terrível verdade é-lhe finalmente desvelada: ele não comunga de seus dolorosos padecimentos físicos, ele não participa de suas torturas morais, não dividira com eles os infindáveis e angustiantes momentos de espera ao encontro do sofrimento e da morte – não poderia pois almejar um lugar em suas vidas, nem o direito à solidariedade que lhes vinha agora postular”. (Ibid., f. 91.)

guerra: um aparelho de rádio. A maneira como Landrieu manuseia este objeto permite a verificação de sua inconstância. Considere a seguinte passagem:

Voz do speaker – As tropas alemãs mantêm-se firmes em Cheribourg e em Caen. No setor de Saint-Lo não conseguiram evitar um ligeiro avanço dos inimigos.

Landrieu – Entendido. Desliga. (PAUSA) Que é que você pretende fazer? Tá pensando em ir pra onde?

Pellerin – Que é que você quer que a gente faça? É o fim.

Landrieu – É canalhas!

Pellerin – Quem?

Landrieu – Todos. Os alemães também. São todos a mesma coisa. (PAUSA) Se fosse possível recomeçar... (f. 25)

Percebe-se uma nítida contradição no personagem. Devido ao lugar que ocupa, ele deveria se tranquilizar com o fato de as tropas alemãs estarem vencendo, porém ocorre justamente o contrário: além de chamá-las de “canalhas”, a afirmação “se fosse possível recomeçar...” traz à tona um desejo de se colocar em outra situação.

É essa relação de distanciamento com sua função que Landrieu mantém todo o tempo. Mesmo o espaço que ocupam o incomoda: “Aqui dentro está abafado mesmo e eu preciso de ar”. Da mesma maneira, o sangue de Canoris e os gritos de Henri – ocasionados por eles mesmos – não são aceitos com tranquilidade.

Em outro momento, enquanto Henri é torturado, o aparelho de rádio cumpre uma outra função.

Landrieu – Um sujeito que não fala, não é bom não.

(HENRI GRITA, LANDRIEU VAI ATÉ A PORTA E FECHA-A NOVOS GRITOS, QUE SE OUVEM INDISTINTAMENTE ATRAVÉS DA PORTA. LANDRIEU VAI ATÉ O APARELHO DE RÁDIO E GIRA O BOTÃO)

Pellerin – (ESTUPEFATO) Você também, Landrieu?

Landrieu – São gritos. É preciso ter nervos sólidos. (f. 29)

Se, na primeira passagem transcrita, Landrieu rejeitou o equipamento por este trazer as notícias das conquistas dos alemães; nessa última, o aparelho é usado para não ouvir os gritos de Henri. Vê-se, assim, uma pequena possibilidade de fuga daquela situação.

Sabe-se que o fato de gritar ou não gritar naquelas circunstâncias, conforme evidenciado antes, tem um significado: é uma das formas de se entregar nas mãos do “inimigo”. Mas, ao contrário de Clochet, que se satisfaz com essa maneira de expressar as dores da tortura, em Landrieu essas ocasionam uma sensação de incômodo. Num momento

anterior, ela já havia solicitado que levassem Henri para um outro lugar, justamente para não ter que acompanhar a sessão.

A construção de Landrieu, como a dos demais milicianos, caracteriza-se por inseri-los num conjunto, porém é a sua maneira de colocar-se nesse lugar que permite captar as suas contradições. Mas essas vão se tornando mais evidentes por meio da seguinte análise: “É importante mostrar como se coloca o personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo”.⁶⁵

Da mesma maneira que o orgulho dos resistentes aos poucos os afasta de suas expectativas iniciais, nos milicianos constrói-se um sentimento próximo. E Landrieu, ainda que esteja em crise quanto às suas opções, deixa essa questão perceptível: “Não me interessa mais o chefe. Eu quero é que eles falem. Eles vão falar”. Assim, não é possível afirmar que a violência da tortura não o tenha tocado.

Ainda no que se refere à construção de Landrieu, outra problemática merece ser posta: este personagem, ao mostrar-se incomodado com a sua função, age de *má-fé*? É certo que nesse caso – dentre as definições do conceito, tal qual apresentadas por Sartre –, se torna necessário pensar a atitude de *má-fé* em termos de uma “negação da responsabilidade de escolha”.⁶⁶ Dito de outra maneira, quando este colaboracionista não compartilha com seus “iguais”, ele nega a sua responsabilidade, haja vista que, em última instância, está rejeitando algo que seria esperado dele? Em verdade, é possível dizer que é justamente no ato de tentar esquivar-se daquela situação que o personagem “escapa” à *má-fé*, isto é, por colocar seus gestos em questão, ele faz um caminho inverso. Em consequência, o que aparece no centro não são apenas os seus atos, mas o significado destes diante do processo em que estavam inseridos.

Diferentemente de Landrieu, Clochet se coloca do lado oposto. Dito de outra maneira, esse personagem, em nenhum momento, se distancia ou questiona o lugar em que está inserido. Dentre todos os milicianos, é o que sente mais prazer em praticar a tortura. Em quase todas as circunstâncias, ele é o responsável por agredir os resistentes. Além disso, lhe cabem outras atividades corriqueiras, como buscar comida para os demais e limpar o chão. Esse personagem ocupa uma posição de “subordinado”.

⁶⁵ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989, p. 65.

⁶⁶ Cf. nota 25.

Sartre, por meio da construção de Sorbier, evidencia algumas dimensões que podem estar presentes na pessoa do judeu; já quanto a Clochet, embora compartilhando a mesma origem, não traz consigo nenhum daqueles traços. Considerando-se que o dramaturgo não acredita em uma “natureza humana”, ou seja, algo que antecede a existência do homem e que determine que ele aja de maneira preestabelecida, essa opção parece compreensível.

Se existe algo que mais efetivamente caracterize Clochet é sua ânsia por torturar e a sua conseqüente forma de enxergar essa prática.

Clochet – Se vocês quiserem, podem comer. Enquanto isso eu podia talvez interrogar um deles.

Landrieu – Não, isso daria um prazer muito grande a você. Então você não tem fome?

Clochet – Não. Não tenho fome quando trabalho. (f. 22)

Em outro momento, ele afirma: “Eu gosto do trabalho pelo trabalho”. Por meio desse personagem evidencia-se a normatização da tortura.⁶⁷ A sua última afirmação é duplamente significativa: coloca essa violência como um trabalho qualquer e ainda evidencia o gosto que isso lhe proporciona.

Além de ser o mais carrasco de todos e apesar de dispor de menos poder, com as palavras de Canoris: “Todos os domingos de manhã esse sujeito saía de lá, levava um pacote de bombons com uma fita cor de rosa, eu pensava que ele era da polícia” (f. 34), o complexo mosaico da construção de Clochet se enriquece.

Para completar o quadro de contradições que se evidencia na composição dos milicianos, Sartre opta por construir um torturador que compra “um pacote de bombons com uma fita cor de rosa”. Evidentemente as ações do Clochet torturador entram em choque com uma atitude tão amável.

Pellerin, um outro colaboracionista, também não tem crise de consciência. Enquanto Landrieu sente vontade de recomeçar, ele diz: “Pois eu não me arrependo de nada. Me diverti muito. Pelo menos até estes últimos tempos”. Mas na cena seguinte faz

⁶⁷ No que tange à idéia de normatização da tortura, a análise de Michel de Foucault merece ser retomada: “Trata-se de uma prática regulamentada, que obedece a um procedimento bem definido, com momentos de duração, instrumentos utilizados, comprimentos das cordas, peso dos chumbos, números de cunhas, intervenções do magistrado, tudo segundo os diferentes hábitos, cuidadosamente codificado”. (FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Pondé de Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 39.)

esta ponderação: “Eu sempre me sinto esquisito antes de começar. (BOCEJA) Eu não sou mau o suficiente; eu só me irrita quando eles são cabeçudos”. (f. 26)

Nesse momento, se o personagem lança alguma dúvida sobre a maneira pela qual se coloca naquela situação, no decorrer da trama esta se resolve, pois não poupa esforços para ordenar que Clochet torture e, em outras vezes, ele mesmo executa o “serviço”.

Pellerin mantém-se numa postura intermediária. Não se encontra em crise quanto ao que pratica, como Landrieu, mas não é tão carrasco quanto Clochet. Em diversos momentos, ele contemporiza os desentendimentos dos outros, resultantes das diferentes maneiras de eles se colocarem em suas funções. Porém, mesmo ocupando esta posição, é esse personagem que direciona o desfecho da trama. Considere a última cena.

Pellerin – Você acredita que eles falaram a verdade?

Landrieu – Claro. São uns animais. (SENTA-SE). E então? Acabamos ganhando. Você viu como eles saíram? Estavam menos orgulhosos que quando entraram. (OUVE-SE RAJADA DE TIROS LÁ FORA). Que é isso? Será que Clochet... (OLHA SIGNIFICATIVAMENTE PARA PELLERIN).

Pellerin – Eu achei que era mais humano.

Landrieu – Porco! (SEGUNDA RAJADA. ELE CORRE ATÉ À JANELA).

Pellerin – Deixa, vá. Três é número de sorte.

Landrieu – Eu não quero.

Pellerin – Que cara nós íamos ter aos olhos dos sobreviventes. (TERCEIRA RAJADA. LANDRIEU SENTA-SE. ENTRA CLOCHET. MÚSICA). (f. 57-58)

Percebe-se que foi Pellerin que ordenou a Clochet que eliminasse os três resistentes. Assumindo uma tarefa que supostamente seria de Landrieu, já que este era o chefe do grupo, ele interrompe a possibilidade de Canoris, Lucie e Henri darem continuidade à luta e re(significarem) suas ações.

A análise da construção dos personagens evidencia que o conflito entre os dois grupos adquire materialidade de acordo com o compromisso que cada indivíduo mantém ao se colocar no coletivo. Nesse sentido, as duas instâncias, apesar de serem objetos de reflexão diferentes, estão intrinsecamente correlacionadas.

Mortos sem Sepultura: entre a ética e a estética

Por meio da análise sobre a construção dos personagens foi possível evidenciar a maneira complexa pela qual o projeto coletivo se coloca no empreendimento individual.

Resta investigar como os impasses explicitados dialogam com a forma dramática que Sartre procura legitimar em sua conferência *Forjadores de Mitos*, tema este que abre a discussão aqui proposta.

Essa associação propiciará uma abordagem da dimensão ética e estética em *Mortos sem Sepultura*. Contudo, antes de adentrar o universo da conferência acima mencionada, é válido questionar: que dimensão ética sobressai neste texto dramático?

Nesse momento é necessário abordar a atividade de escrever, pois não se pode desconsiderar que Sartre a compreende de uma maneira singular.⁶⁸ Não é por acaso que a discussão empreendida por ele servirá de base para toda uma geração de escritores.⁶⁹ Considere-se a maneira pela qual ele concebe esta atividade:

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.⁷⁰ (destaque do autor)

De acordo com esta passagem, a escrita é desvendamento, mas este só se concretiza na leitura. Assim, a obra tem existência a partir do momento em que é lida. É nesse sentido que deve ser compreendida a idéia de transcendência acima evidenciada.

Se, para Sartre, a escrita é capaz de desvendar, a leitura “apela” e é generosa. Essas duas características são conseqüências da liberdade como origem e como fim. Além de exigir a liberdade do leitor, o escritor também exige que esta lhe seja retribuída: “[...] que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso”.⁷¹

Para redimensionar a tríade escritor, obra e público, pode ser destacado o exemplo dado por Sartre a partir de dois objetos: um martelo e um livro. O primeiro existe como “imperativo hipotético” e pode ser usado para pregar uma caixa ou para bater na cabeça do

⁶⁸ Cf. SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004. 231 p.

⁶⁹ DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002. 331 p.

⁷⁰ SARTRE, 2004, op. cit., p. 49.

⁷¹ Ibid., p. 43.

vizinho; já o segundo tem a dimensão de um “imperativo categórico”, se apresenta com uma tarefa a cumprir. Contudo, para que essa tarefa se efetive é necessário que a linguagem utilizada seja clara, evidente e, principalmente, utilitária. É sob este aspecto que a prosa é o gênero mais propício ao engajamento.

As conseqüências retiradas dessa abordagem são peculiares, e será, de acordo com a leitura de Benoît Denis, o pilar da literatura engajada no século XX: “[...] trata-se da afirmação segundo a qual, no ato da escritura, a *intenção propriamente estética* não pode bastar-se a si mesma e se duplica necessariamente com um *projeto ético* que a subentende e a justifica”.⁷² (destaque do autor)

Então, o projeto ético é o que move, conduz e justifica a escrita. Com o intuito de evidenciar as contradições de seu tempo, o que para Sartre pode ser entendido como o próprio desvendamento, a palavra engajada tem urgência em se mostrar. Assim, entre todos os gêneros de engajamento, seja o romance, o ensaio, etc., o teatro é o mais propício para um contato direto entre escritor e seu público: “[...] o teatro é de tal modo ‘uma coisa pública’, ‘uma coisa do público’, que a peça escapa ao domínio do autor, tão logo a platéia esteja presente”.⁷³ O drama, especialmente para Sartre, pode ser considerado como um retrato do processo de engajamento.⁷⁴

[...] o teatro sartriano tem por vocação “ilustrar” um 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 [...], cada um deles representando um modo de responder e de agir 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 disso implica e a angústia que disso resulta.⁷⁵

Essa visão utilitária da linguagem que, conseqüentemente, concebe a estética como um meio de demonstrar uma questão ética, fez da obra de Sartre, e em especial do seu

⁷² DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 34.

⁷³ SARTRE, Jean-Paul. Em teatro as intenções não contam. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 38, p. 01, abr./ maio/ jun. 1967.

⁷⁴ Cf. CARLSON, Marvin. O século XX (1930-1950). In: _____. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997, p. 365-398.

⁷⁵ DENIS, 2002, op. cit., 2002, p. 86.

teatro, o alvo de muitos debates.⁷⁶ A sua afirmação: “no fundo do imperativo estético nós discernimos o imperativo moral”, ocasionou o questionamento das aptidões de sua criação artística. Justamente por ser “fiel” ao seu próprio pensamento, o qual é desenvolvido na filosofia, a sua arte é posta em xeque. A passagem seguinte se faz oportuna para lançar um outro olhar para esta questão:

Parece-nos, porém, procedente lembrar, de passagem, que a literatura francesa dos últimos 50 anos, tornando-se, por fatos históricos, nitidamente problemática, *transformou o espetáculo que faz pensar em forma corrente*. Sartre está, acreditamos, no grupo dos que encontram nesse gênero a sua forma ideal de expressão porque alia à formação de filósofo o poder criador do poeta dramático.⁷⁷ (destaque nosso)

Porém, ainda que Sartre utilize sua dramaturgia como uma maneira de evidenciar a sua concepção de mundo e de realidade humana – a abordagem de *Mortos sem Sepultura* demonstra isso –, a dimensão estética não está ausente.

⁷⁶ A relação entre pensamento e forma em Sartre é responsável por suscitar muitas questões. Com o intuito de ilustrar, é válido fazer referência aos trabalhos de Bernard Dort e Sábato Magaldi. Entre outras temáticas, ambos se propuseram a discorrer sobre a construção dos personagens do texto dramático *Os Seqüestrados da Altona* (1959). Nesse exercício, o primeiro cunha a expressão “afastar-se da história”. Para ele a construção das situações e, conseqüentemente, das personagens – já que estas são definidas por aquelas – parece retirá-las do universo em que estão inseridas: “Elas [as personagens] a transcendem, a sublimam. Sofrem com a História e dela se desembaraçam. O perigo é que, por serem suficientemente definidas, individualizadas, por serem, no sentido mais estrito do termo, ‘personagens’, de um mesmo golpe também nos afastem da História”. (DORT, Bernard. Frantz, nosso próximo? In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 191.) Num caminho próximo, o segundo faz a seguinte ponderação: “[As personagens] estão sempre escolhendo ou coagidas a escolher, a cada momento. Parece que as personagens vêm à cena depois de ler um tratado filosófico do próprio Sartre”. (MAGALDI, Sábato. Sartre, dramaturgo político. In: _____. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de literatura, 1964, p. 117.) Percebe-se que existe um consenso de interpretação nesses críticos: as instâncias morais e filosóficas das personagens de Sartre colocam a sua criação artística em questão. A mesma ressalva adquire espaço em outros trabalhos dele. Esse “limite” explicitado no teatro de Sartre não é inoportuno, especialmente quando se considera esta dramaturgia à luz de outras propostas estéticas. Contudo, há que se considerar o outro ‘lugar’ em que estão fundamentadas estas idéias. Sob este aspecto, a passagem seguinte propicia uma visão mais ampla para que se compreendam as suas opções formais: “Para mim, é impossível compreender o comportamento político de Sartre se fizemos dele um ‘homem de letras’, um ‘homem de teatro’, quando fundamentalmente o ‘homem’ Sartre era primeiro e ‘essencialmente’ um filósofo. [...] Não entendo por filósofo um professor de filosofia, um especialista, um autor filosófico; mas um homem para o qual a idéia do mundo é indissociável da marcha do mundo; para o qual o mundo tem, portanto, um ‘sentido’. Esse sentido, ela não apenas o penetra pelo pensamento, mas o encarna em sua própria subjetividade [...]. Sartre não era nem um ingênuo nem um cínico. Era um filósofo. Sua maneira de ‘ser’ era engendradora por sua maneira de pensar a realidade”. (BALLADUR, 1943-1944 apud COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L &PM, 2005, p. 70.) Acredita-se que neste escritor as instâncias estéticas, literárias e filosóficas não se apartam.

⁷⁷ SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda de. Teatro ideológico: Sartre. In: MORTARA, Marcella. (Org.). **Teatro francês do século XX**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970, p. 128.

O exercício de adentrar o universo da “literatura engajada” fornece uma dimensão maior à indagação levantada anteriormente sobre a questão ética presente no texto dramático. De que maneira compreender esse processo criativo à luz do que o próprio Sartre afirma sobre uma escrita que cumpre o papel de “desvendar”? De que forma associar o “orgulho”, que parece ser o grande motivador da causa dos resistentes, e o desfecho da peça a uma dimensão da “litterature engagée”? Todas essas indagações estão situadas nos aspectos de conteúdo que permearam a construção dessa obra, mas, para compreendê-las, faz-se primordial associá-las às opções formais que também compõem a sua organização.

No que tange à abordagem entre valor estético e valores morais, Anatol Rosenfeld⁷⁸ faz uma contundente avaliação:

*É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonísticos, etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos. Todos estes valores em si não-estéticos, assim como o valor até certo ponto cognoscitivo de uma profunda interpretação do mundo e da vida humana, que “fundam” o valor estético, isso é, que são pressupostos e tornam possível o seu aparecimento, de modo algum o determinam. [...]. O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça “aparecer” em toda sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo.*⁷⁹ (destaque nosso)

Segundo o autor, a linguagem utilizada, ou seja, a questão estética de uma obra se torna compreensível a partir do momento em que se consideram as suas outras dimensões. Desta maneira, evidencia-se a impossibilidade de dissociar forma e conteúdo. No caso específico do teatro de Sartre, essa abordagem é fundamental, pois a sua dramaturgia, quando avaliada à luz das questões presentes na filosofia, é compreendida, no mínimo, como algo questionável do ponto de vista estético.

Direcionando essa reflexão para a análise do processo criativo em *Mortos sem Sepultura*, pode-se questionar, para além de sua associação com a filosofia – temática esta que ficou evidente na abordagem do empreendimento coletivo e individual dos resistentes –, de que maneira compreender a forma que aí de delinea.

⁷⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: perspectiva, 2005. p. 9-49.

⁷⁹ Ibid., p. 46-47.

Sartre define os seus propósitos para com essa peça nos seguintes termos: “Alguns membros da Resistência estavam sendo torturados pelos milicianos. Eu não tinha interesse em mostrar a realidade física da tortura, mas a relação e os *conflitos* entre estes dois grupos de homens”.⁸⁰ Contudo, ao considerar a singularidade da apresentação dos personagens, como a busca por se conhecer de Sorbier, o orgulho de Lucie, as inquietações intelectuais de Henri, a má-fé ou o “realismo” crítico de François, a busca por ação de Canoris, o senso crítico de Jean, as contradições presentes nos milicianos e, enfim, a maneira como as instâncias individuais dialogam com o texto em seu conjunto, fica a necessidade de compreender as opções estéticas que mediaram essa construção.

Ainda que em momentos anteriores a reflexão aqui proposta tenha se pautado em correlacionar dramaturgia e filosofia – já que o próprio texto dramático suscita essa abordagem – ao se questionar sobre as questões éticas que possivelmente moveram essa escrita, a dimensão estética não pode ser negligenciada. Verificar-se-á que os aspectos de pensamento e arte, ou seja, conteúdo e forma em Sartre, à luz de *Mortos sem Sepultura*, se entrecruzam. Em verdade, um instiga a compreensão do outro e vice-versa. É sob este viés que a contundente avaliação de Rosenfeld deve ser utilizada.

Sartre, na busca por legitimar uma forma dramática, na conferência já citada, situa os propósitos de seu teatro nos seguintes termos:

Dramas curtos e violentos, algumas vezes reduzidos à dimensão de um só longo ato [...], dramas totalmente centrados sobre um acontecimento – mais freqüentemente um conflito de direitos, sustentado em alguma situação bem universal – escritos num estilo claro e tenso ao extremo, comportando um pequeno número de personagens, que não são apresentados por seus caracteres individuais mas precipitados numa situação que os obriga a fazer uma escolha, eis em resumo *um teatro austero, moral, místico e ritual* no aspecto que deu origem às novas peças em Paris durante a ocupação e especialmente depois do fim da guerra.⁸¹ (destaque nosso)

Essa passagem traz à tona várias possibilidades de reflexão. Dentre essas, é necessário referenciar as noções de drama, conflitos de direito e, especialmente, o sentido da opção por um teatro austero, moral, místico e ritual. É certo que essa discussão será empreitada à luz dos embates que se apresentam em *Mortos sem Sepultura*.

⁸⁰ SARTRE, Jean-Paul. Em teatro as intenções não contam. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 38, p. 02, abr./ maio/ jun. 1967.

⁸¹ Ibid., p. 04.

De acordo com a etimologia da palavra, drama é ação. Considerando-se que o homem sartreano, conforme evidenciado, se define pela ação, é “válido assimilar a ética de Sartre ao conceito de teatro”.⁸² Mas o dramaturgo, como leitor de Hegel, busca na *Estética* deste as bases para sua construção de ação dramática e de conflito.⁸³

Segundo a leitura de Renata Pallottini, a ação, para Hegel, está situada na vontade humana e persegue os seus objetivos: “[...] a ação dramática é a ação que, no drama, vai em busca de seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem quer e faz”.⁸⁴ Percebe-se que essa busca e desejo conscientes vão ao encontro do pensamento sartreano, especialmente no que tange à sua discussão sobre o tema da liberdade.

A busca por um objetivo não é uma simples expressão de um desejo, mas um querer consciente que é levado às suas últimas conseqüências. Esse querer, por sua vez, encontra diante de si outras vontades e interesses divergentes. É nesse embate entre vontades opostas que surge o “conflito de direitos”, noção tão presente no teatro sartreano.

Sem nos atermos a grandes minúcias, poderíamos dizer que Sartre extrai de Hegel a sua concepção de conflito. Em síntese, o princípio do conflito hegeliano circunscreve-se em torno da seguinte idéia: quando uma ação é desencadeada por uma vontade (consciente de seus objetivos) chocar-se com interesses e fins opostos a ela, dar-se-á o conflito.⁸⁵

Após evidenciar rapidamente o lugar em que este dramaturgo desenvolve sua concepção, pode-se investigar a maneira pela qual essa noção de “conflito de direitos” está posta em *Mortos sem Sepultura*.

O próprio Sartre afirma que, nesse texto, teve por objetivo mostrar a relação e o conflito entre os dois grupos. Como já foi evidenciado, entre maquis e milicianos havia uma divergência clara de propósitos: os primeiros optam por não manifestar-se frente aos segundos, e estes, por sua vez, desejam justamente o contrário. O escritor afirma que a relação entre duas consciências tende a ser de conflito, assim não é de estranhar que, do ponto de vista estético, ele opte por essa idéia presente em Hegel. Do embate entre os dois

⁸² MAGALDI, Sábato. Sartre, dramaturgo político. In: _____. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1964, p. 109.

⁸³ Cf. CHADDAD, Arlete. “**As Mãos Sujas**” de Jean-Paul Sartre: estrutura e significado. 1988. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

⁸⁴ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989, p. 9.

⁸⁵ CHADDAD, 1988, op. cit., f. 24.

grupos, em que cada um lutava para levar à frente o seu projeto, delineia-se o conflito. Pode-se dizer que isso resulta num jogo. Desta forma, cada equipe, sendo posta frente à outra, define-se e é definida. A ação resultante daí só poderia ser dramática: “[...] a finalidade de uma ação só é dramática se produz outros interesses e paixões opostas”.⁸⁶

Cada grupo, em nome de seus respectivos interesses, direciona suas ações. Assim, os maquis, apostando na necessidade de não delatar o líder e levando à frente esse projeto com todas as suas conseqüências, acham-se no “direito” de assassinar François – o ponto “fraco” do grupo. Por sua vez, os milicianos, que também dispunham de um projeto, praticam a tortura, especialmente por meio do sentido que Clochet lhe fornece, com uma naturalidade assustadora. Estes também acreditam dispor de um “direito”. Partindo dessa perspectiva, a reflexão de Carlson é inspiradora.

[Sartre] considerava o drama um retrato do processo de engajamento, que lidava não com fatos mas com “direitos”, e onde cada personagem “age porque está empenhado numa aventura, e, como essa aventura tem que ser levada a termo, justifica-a racionalmente e acredita estar certo em empreendê-la.”⁸⁷

O conflito de direitos entre resistentes e colaboracionistas adquire, no decorrer da trama, novos contornos e, ao mesmo tempo, passa a ser o motivador das posturas individuais dos componentes de cada grupo, o que foi abordado neste texto ao discutir o empreendimento individual.

Em *Mortos sem Sepultura*, Sartre evidencia com contornos singulares e violentos a maneira pela qual “o direito pode entrar em conflito com o direito” – expressão essa retirada de *Forjadores de Mitos*. Pode-se dizer que a forma de conceber a ação nesse texto é uma opção estética. Contudo, ao considerar as conseqüências desse conflito, como o suicídio de Sorbier, a eliminação de François, a normatização da prática da tortura, etc., pode-se indagar: o que é ético nessa construção? Dessa forma, a dimensão estética é questionada pela instância ética. Esse exercício é importante, pois se, como o próprio Sartre diz, “no fundo do imperativo estético nós discernimos o moral”, há uma possibilidade de questionar as opções formais do dramaturgo perante seu próprio pensamento.

⁸⁶ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989, p. 11.

⁸⁷ CARLSON, Marvin. O século XX (1930-1950). In: _____. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997, p. 383.

Dessa perspectiva, no que tange ao assassinato de François, Vânia Maria Gross de Negreiros, num trabalho já citado, afirma:

Segue-se então uma das mais terríveis, agressivas e cruas cenas que a dramaturgia moderna pudera jamais conceber. Encontra-se nela retratada a triste degradação a que o homem pode chegar quando, premido por uma situação asfixiante e para a qual não encontra outra saída, deixa que sua dimensão de animalidade se sobreponha à razão e ao sentimento, fazendo com que – repentinamente – emudeçam as noções de moral, dever, honra, patriotismo, solidariedade e outras.⁸⁸

Fica evidente que, para o pensamento de Sartre, ao conceber o homem como um “ser em situação”, onde nada está dado *a priori*, igualmente onde, se não há uma saída é necessário que se a invente, a utilização de expressões como patriotismo, valores morais (no sentido de moralista), etc., não adquire muito espaço. Dito de outra maneira, a interpretação de Negreiros talvez seja um pouco “moralista” para as instâncias sob as quais essa dramaturgia também dialoga. Porém, ainda que se considere a condição “subumana” a que ficaram expostos, o assassinato de François, com o pleno consentimento de sua irmã, não deixa de causar um desconforto que, de certa forma, a passagem reproduzida evidencia.

Para analisar a instância estética do conflito que se delineia em *Mortos sem Sepultura* à luz de uma perspectiva ética, faz-se necessário adentrar a opção sartreana por um teatro austero, moral, místico e ritual.

Ainda que Sartre afirme que nesse texto dramático não há o propósito de abordar a realidade física da tortura, as conseqüências desta estavam presentes no universo de todos os personagens. Ela era responsável por propiciar uma condição de subumanidade naqueles que, de alguma maneira, eram tocados, seja nos que a praticavam, seja nos que a sofriam. A retomada das palavras de Simone Weil: “[...] a violência esmaga aqueles que a tocam. Acaba por parecer exterior tanto aos que a manejam, quanto aos que sofrem com ela”⁸⁹ é, sob este aspecto, primordial. Um teatro que traz à tona esse embate só pode ser austero.

⁸⁸ NEGREIROS, Vânia Maria Gross de. **A solidão humana no teatro de J-P Sartre**. 1977. 118 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1977, f. 87.

⁸⁹ WEIL, Simone. A *Ilíada* ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 331.

Contudo, essa opção está situada historicamente, os resquícios da experiência da guerra e da ocupação estão presentes nesse panorama. Especialmente sobre esta última, Sartre assim se manifesta:

Nunca fomos tão livres quanto durante a ocupação alemã. Quando o veneno nazista penetrava até em nosso pensamento, cada pensamento certo era uma conquista; se uma polícia todo poderosa tentava constranger-nos ao silêncio, cada palavra se tornava tão preciosa quanto uma declaração de princípios; uma vez que estávamos encurralados, cada gesto nosso tinha o peso de um compromisso.⁹⁰

Pode-se dizer que a postura dos maquis é uma representação da idéia de compromisso descrita acima. Talvez esteja aqui uma das possibilidades de compreender o orgulho que se fez por diversas vezes presente nas atitudes do grupo.

A austeridade que aparece sob diferentes maneiras no texto já era esperada quando associada ao conflito entre torturados e torturadores. Assim, do relacionamento entre esses dois grupos não se pode esperar outra forma de manifestação. Porém, mesmo entre os resistentes, as relações não são muito acolhedoras. Apenas como exemplo, em um determinado momento Henri confessa seu amor por Lucie: “A propósito, Lucie, eu te amava. Eu te digo agora porque isso já não tem mais importância”. E esta, por sua vez, reage com uma enorme indiferença: “Não. Isso não tem mais importância”. (f. 14)

Sabe-se que o dramaturgo opta por um teatro de situação.⁹¹ No caso dessa peça, todos os personagens se vêm à volta de uma mesma questão (situação-limite): sob a

⁹⁰ SARTRE, 1944 apud JEANSON, Francis. **Sartre**. Tradução de Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 165.

⁹¹ Sartre define esse teatro nos seguintes termos: “[...] Para substituir o teatro de caráter nós queremos um teatro de situações; nossa finalidade é explorar todas as situações que são as mais comuns à experiência humana, aquelas que se apresentam ao menos uma vez na maioria das existências. Os personagens de nossas peças se diferenciarão uns dos outros não como um covarde é diferente de um avaro ou um avaro de um homem corajoso, mas antes como os atos se divergem e chocam. Como o direito pode entrar em conflito com o direito”. (SARTRE, Jean Paul. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, p. 2, out./ nov./ dez. 1977.) Nesse sentido, fica definido o teatro de situação em oposição ao teatro de caracteres. Porém, Sábato Magaldi evidencia, nessa proposta, uma tênue fronteira: “Na dialética do caráter construído pela situação e da situação modificada pelo caráter, Sartre acaba criando, também, grandes caracteres. [...]. Dir-se-ia, assim, um teatro de situação e ao mesmo tempo de caracteres”. (MAGALDI, Sábato. Sartre, dramaturgo político. In: _____. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1964, p. 110.) Se para Sartre as situações concebem, determinam e transformam os indivíduos, conseqüentemente, pode-se dizer que elas também criam caracteres. É a partir deste viés que a interpretação de Magaldi se fundamenta. Mas, se se considerar o termo caráter em sua acepção grega, como “signo gravado” (Cf. PAVIS, Patrice. Caráter. In: _____. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 39-40.) surge uma contraposição. Para este dramaturgo, que tem uma concepção de realidade humana pela qual não se nasce “bom” ou “mau”, mas que se é modificado pelas próprias situações, acredita-se que não

tortura, delatar ou não delatar. É a partir daí que o homem faz sua escolha, é responsável por ela e, conseqüentemente, define-se.

A opção por “desnudar” a tortura no palco está em sintonia com o momento vivido pelo dramaturgo. As condições históricas experimentadas por essa geração de escritores não deixam espaço para que se escolham temáticas diferentes. A forma de expressá-la só poderia ser austera.

É evidente porém que, para provocar o conflito, não poderia escolher, dentro da realidade atual, situações médias, em que as pressões exercidas sobre o indivíduo não se fizessem sentir com violência suficiente. Nascido da experiência da guerra, da ocupação e da tortura, num momento em que a grande maioria tinha que optar entre os dois limites da condição humana, a abjeção e o heroísmo, o seu teatro vai focalizar situações extremas, em que não é possível ao homem iludir-se sem covardia ou má-fé sobre a sua própria condição. É o tipo de situação que Sorbier, um personagem de *Morts sans sépulture*, define assim: ‘je serais, un jour, au pied du mur, en face de moi, sans recours.’⁹²

Pelo viés da reivindicação de uma forma que lida com “conflitos de direitos”, Sartre mostra sua opção por um teatro moral. É importante destacar a necessidade de não compreender moral como “regras de conduta que se ensina às crianças”, mas na perspectiva de uma subjetividade. Em última instância, isto significa que indivíduo e história não se dissociam. A inserção do primeiro na segunda tem um peso, ele modifica e é modificado por ela, ou seja, subjetividade e objetividade estão numa relação dialética,⁹³ uma interfere na outra. Conseqüentemente, o teatro não pode deixar de evidenciar as particularidades dessa relação.

Nesse sentido, sem dúvida, *Mortos sem Sepultura* é um teatro moral. Mas em que medida? Sabe-se que os resistentes firmam o pacto de não delatar Jean. Independentemente dos motivos que os levam a concretizar esse projeto, não se pode negar que este esteja

seja possível traçar uma ou outra característica permanente nas personagens. Sob este aspecto, a associação de Magaldi pode ser, no mínimo, questionada. Conclui-se dessa reflexão que a leitura do crítico é pertinente, mas o dramaturgo, ao contrastar “situação” a “caráter”, está propondo que se transcenda a uma idéia pré-concebida e permanente a que esta última acepção pode remeter. É esse sentido que ele reivindica ao apostar num teatro de situação.

⁹² SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda de. Teatro ideológico: Sartre. In: MORTARA, Marcella. (Org.). **Teatro francês do século XX**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970, p. 103-104.

⁹³ Cf. LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Sartre e a ética. **Seminário Jean-Paul Sartre** (1905/2005). Organização de Flora Sússekind e Izabel Aleixo. Palestra ministrada no dia 25 de out. 2005. (Transcrição nossa). Não Publicado.

permeado por uma condição objetiva, estando até mesmo ligado à Resistência Francesa, tema que pode ser situado historicamente. Porém, diante dessa necessidade objetiva de não “abrirem a boca”, cada um é posto à prova frente a si mesmo. Isto significa que, ao aderir a esse projeto, a instância subjetiva de cada um não é eliminada – aqui se situa a importância de abordar a maneira de o empreendimento coletivo colocar-se no individual. É neste sentido que devem ser compreendidas as digressões de Henri, as inquietações de Sorbier, a imaturidade de François, etc. As consequências a retirar desses conflitos individuais revelam que, na perspectiva de Sartre, o sujeito é constituinte e constituidor da história. O teatro de situação sartreano, ao se propor moral, cumpre o papel na busca de demonstrar essa relação.

Os valores de cada um, que podem ser denominados de “sistemas morais”, não são elididos pelas questões objetivas. É a partir daí que se deve compreender a opção por um drama que evidencie os “conflitos de direito”. É igualmente dessa maneira que se deve lançar luz sobre a aproximação que Sartre busca nas proposições de Corneille.⁹⁴

Os jovens autores de que falo estão ao lado de Corneille. Para eles o teatro não será capaz de apresentar o homem em sua totalidade a não ser que o queira moral. Não queremos dizer com isso que o teatro deva fornecer exemplos ilustrando regras de conduta ou a moral prática que se ensina às crianças, mas antes que é preciso substituir o estudo dos conflitos de caráter pela representação de conflitos de direitos. Não é questão de oposição de caráter entre um antinazista e um SS; as dificuldades da política internacional não provêm do caráter dos homens que nos dirigem [...]. *Em cada um desses casos são, em última análise, e apesar de*

⁹⁴ Corneille (1606-1684) é um dos autores mais representativos do classicismo, porém pode-se dizer que, nesse meio, adquire o “título” de rebelde. Essa maneira de ele ser visto é consequência da leitura particular que fez da *Poética* de Aristóteles. Manteve uma relação conflituosa com os preceitos clássicos, o que não significa que os negava, mas não permitia que interferissem em sua criação artística. A título de exemplo, é válido fazer referência a *Le Cid* (1637). Por meio desta peça consagrou-se como o principal dramaturgo de seu tempo. Contudo, os críticos da Academia Francesa não deixaram de lhe direcionar muitas censuras, devido ao fato de a peça não ter sido escrita obedecendo aos preceitos clássicos: verossimilhança, conveniência e a regra das três unidades. (Cf. FARIA, João Roberto. O classicismo no teatro. In: GUINSBURG, Jacó. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 135-174.) Além desse diálogo inconstante com o classicismo, existe um outro dado da dramaturgia cornelliana, sob cujo viés Sartre o (re)significa e que se destaca em diversas produções: a noção de conflito, “Corneille reduziu os acontecimentos exteriores a um mínimo, *deslocando o interesse dramático para o foro íntimo das suas personagens*; criou um teatro de conflitos psicológicos, invisíveis. O importante no *Cid*, em *Horace*, em *Cinna*, em *Polyeucte* não é o duelo, a luta fratricida, a conspiração, o martírio, mas o conflito entre amor e honra, no *Cid*; o conflito entre patriotismo e amor, em *Horace*; o conflito entre necessidade e política e generosidade humana em *Cinna*; o conflito entre paganismo e cristianismo, em *Polyeucte*”. (GONÇALVES, Aguinaldo José. O classicismo na literatura européia. In: GUINSBURG, Jacó. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 128.)

*interesses diferentes, os sistemas de valores, os sistemas morais e conceituais do homem que se encontram confrontados.*⁹⁵ (destaque nosso)

Nesse sentido, de que maneira compreender a indagação de Henri quanto à condição a que foram submetidos: “Mas tem algum sentido viver quando existem homens que batem em você até quebrar os seus ossos?”.(f.51) Esta maneira de olhar para o processo deve ser avaliada como uma inquietação apenas subjetiva? Pode-se dizer que ela tem uma parte objetiva e uma parte subjetiva. A primeira maneira de compreendê-la é resultante das atrocidades presentes no momento em que essa construção se organiza – não se pode desconsiderar os “ares” de “normatização” da violência⁹⁶ que o século XX propiciou –, a

⁹⁵ SARTRE, Jean Paul. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, p. 3-4, out./ nov./ dez. 1977. É certo que, conforme já evidenciado, por meio desta conferência, Sartre procura legitimar uma forma dramática, todavia a sua preocupação com “os sistemas morais e conceituais do homem” pode também ser compreendida como uma maneira de estabelecer intervenção em torno do que é denominado Direitos Humanos, pois, como se sabe: “Foi só no decurso da Segunda Guerra Mundial, após as aberrações do nazismo e as reações por ele criadas, e depois da intensificação da tentativa das Nações Unidas em multiplicar os esforços para realizar uma mais estreita cooperação e solidariedade internacional pela *promoção e tutela do homem enquanto tal*”. (MENGOZZI, Paolo. Direitos humanos. In: BOBBIO, Norberto; et al. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmen C. Varrialle, Gaetano Lo Monaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacaís e Renzo Dini. Brasília: Edunb, 1993, p. 355. v. 1.) Por estar inserido nesta temporalidade, possivelmente o dramaturgo não se isenta do debate.

⁹⁶ Acredita-se que Hannah Arendt, ao evidenciar o “terror” como uma das bases de governo dos regimes totalitários como o nazismo, o fascismo e o stalinismo, lança novos olhares para a idéia da “normatização” da violência. Para a autora, esses sistemas, que estiveram dispostos a sacrificar os interesses de todos à execução do que se supôs ser a lei da História ou lei da Natureza, tiveram seus referenciais no terror e na ideologia. Em nome do primeiro, os conceitos de culpa ou inocência tornam-se vazios: “[...] O terror manda cumprir esses julgamentos, mas no seu tribunal todos os interessados são subjetivamente inocentes: os assassinados nada fizeram contra o regime, e os assassinos porque não assassinaram, mas executaram uma sentença de morte pronunciada por um tribunal superior”. (ARENDR, Hannah. Ideologia e terror: uma nova forma de governo. In: _____. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia das Letras, p. 517.) Mas, assim como num sistema constitucional as leis não são suficientes para inspirar e guiar as ações dos homens, o terror no sistema totalitário não o é. Consequentemente, está também na base a ideologia. Esta, por meio de seu caráter científico, se propôs a eliminar o expediente dialético, colocando todas as contradições como o estágio de um movimento “coerente e idêntico”. A discussão se torna ainda mais interessante quando se procura refletir sobre as “seqüelas” que essa forma de governo – que em essência é o terror e cujo princípio base de ação é o pensamento ideológico – deixa na experiência da vida humana. Para tanto, são apresentadas duas noções: isolamento e solidão. Há diferença entre as duas: o indivíduo pode estar isolado, isto é, numa situação em que não pode agir porque não há ninguém para agir com ele, sem estar solitário; mas este mesmo indivíduo pode estar solitário sem se sentir isolado. E o governo totalitário não se conforma apenas com o isolamento, deseja destruir a vida privada, baseia-se na solidão: “Nessa situação, o homem perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que é necessária para que se possam ter quaisquer experiências. O eu e o mundo, a capacidade de pensar e de agir, perdem-se ao mesmo tempo”. (Ibid., p. 529.) É válido ressaltar que, apesar de Arendt e Sartre desenvolverem suas idéias em um lugar que lhes é comum, a filosofia, as conseqüências a retirar de seus trabalhos são distintas. Contudo, a “perda do eu”, evidente nos propósitos da primeira, faz “eco” com a necessidade do segundo em visualizar o indivíduo e, como conseqüência, o tema da liberdade, na História.

segunda se mostra fundamental porque, em última instância, é o indivíduo que a sente e lhe fornece significado. As duas não se dissociam.

A maneira particular de cada um dos maquis colocar-se na situação explicita um sofrimento infinito, para o qual parece quase impossível encontrar uma saída. Nesse processo, sentimentos como amor, fraternidade, companheirismo, etc., apesar de tentativas fracassadas, não encontram espaço. Nessa perspectiva, nada parece restar-lhes a não ser o orgulho frente aos milicianos. Talvez nesse sentimento resida a dificuldade que o leitor/espectador pode encontrar para compartilhar das escolhas dos personagens. É justamente a vaidade destes a responsável por colocar as “verdadeiras” motivações do grupo em segundo plano.

A construção desse panorama dialoga com a escolha de Sartre por um teatro místico e ritual.⁹⁷ Considere o sentido que o dramaturgo lhe dá:

Como a finalidade de nossos autores dramáticos é a de criar mitos, projetar no público uma imagem aumentada e enriquecida de seus próprios sofrimentos, eles recusam aquela preocupação constante dos realistas, que é a de reduzir o mais possível a distância entre espectadores e espetáculo. [...] Para nós, uma peça não deveria jamais parecer muito familiar. Sua grandeza deve-se às suas funções sociais e, de certa maneira, religiosas: ela deve-se conservar um rito, mesmo falando aos espectadores deles mesmos, deve fazê-lo de uma maneira e num estilo que, longe de fazer nascer a familiaridade, venha aumentar a distância entre a obra e o público.⁹⁸

Acredita-se que o orgulho em *Mortos sem Sepultura* pode cumprir duas funções. Uma delas é de propiciar um distanciamento⁹⁹ entre obra e público. Se se optar por esta

⁹⁷ Essas denominações estão presentes na própria “origem” do teatro: “A separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato místico, a escolha de um lugar específico para esses encontros institucionalizam pouco a pouco o rito em acontecimento teatral. Desde então, o público passa a vir para olhar e se emocionar ‘à distância’, por intermédio de um mito que lhe é familiar e de atores que, sob a máscara, o representam”. (PAVIS, Patrice. Ritual. In: _____. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 346.) Para Williams, “mito” e “ritual” são termos usados na idéia moderna de tragédia, certamente com sentido metafórico. Contudo, “[...] é necessário então que perguntemos: metáforas de quê?”. (WILLIAMS, Raymond. Tragédia e Tradição. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 67.) Essa mesma indagação deve ser direcionada para a retomada que Sartre faz desses conceitos, pois, ao requerer um teatro místico e ritual, acredita-se que ele não está solicitando que se repitam os mesmos recursos presentes no teatro grego, mas que as conseqüências a retirar das temáticas, sob as quais a sua dramaturgia se organiza, sejam evidenciadas de tal maneira que ultrapassem a instância familiar e cotidiana.

⁹⁸ SARTRE, Jean Paul. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, p. 4, out./ nov./ dez. 1977.

⁹⁹ No que diz respeito ao uso desse termo, considere-se a seguinte passagem: “este princípio estético vale para qualquer linguagem artística; aplicado ao teatro, ele abrange as técnicas ‘desilusionantes’ que não mantêm a

interpretação, há que considerar que isso não quer dizer que o orgulho não seja um sentimento que possa ser historicamente situado – isso também seria negar a concepção sartreana que tem por propósito abordar o homem em sua totalidade, já que esse sentimento faz parte do ser – mas, naquelas circunstâncias, ao colocar a causa revolucionária em segundo plano, ele se torna, no mínimo, questionável. Assim, o orgulho serviria para evidenciar essa noção de que o teatro é “ritual”, portanto é representação:¹⁰⁰ “O processo deve ser relevante para as preocupações do público, mas *distanciar-se* dele a fim de oferecer uma perspectiva”.¹⁰¹ O tema da tortura é relevante para a geração de dramaturgos da qual Sartre faz parte, mas o orgulho resultante dela é uma maneira de evidenciar a forma problemática sob a qual o indivíduo se insere na situação.

Mas o orgulho também pode ser avaliado como uma possibilidade de mostrar, de maneira singular, as “marcas” extremas que a tortura pode deixar em suas vítimas. Dessa forma, ele cumpriria a função de evidenciar o caráter místico dessa proposta, isto é,

impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática ou da personagem”. (PATRICE, 1999 apud PATRIOTA, Rosângela. Distanciamento. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João. Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 112.) Dada a diversidade de temas, opções e propostas estéticas que vêm à tona ao se referir ao *distanciamento*, Rosângela Patriota faz uma contundente avaliação sobre a maneira pela qual esse recurso foi (re)apropriado na cena teatral brasileira. Evidenciando uma série de companhias teatrais – Escola de Arte Dramática (EAD), Teatro Maria Della Costa, Teatro Oficina, etc., – bem como os dramaturgos brasileiros Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Chico Assis e outros, a autora demonstra os contornos singulares que o recurso adquiriu nesse espaço. Sabe-se que o distanciamento antecede as experiências de Bertold Brecht, contudo o dramaturgo alemão, por meio de sua teoria e forma, forneceu, à luz de uma perspectiva social e histórica, novas motivações para o seu uso. Dentre outros, os trabalhos *Chapetuba Futebol Clube* e *A mais valia vai acabar seu Edgar* (ambas produzidas por Oduvaldo Vianna Filho) e *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), além de terem se inspirado em temáticas presentes em Brecht, utilizaram-se de “vários procedimentos estéticos imputados ao teatro épico, a saber: *slides*, cartazes, canções, coro, personagens dirigindo-se diretamente ao público, comentários de algumas situações, entre outros”. (Ibid., p. 113.) Esse exercício concretizado pela autora é importante, pois, apesar de Sartre utilizar a expressão “distância entre obra e público”, os procedimentos propostos por Brecht, a exemplo a técnica de falar diretamente ao espectador, com o intuito de que a cena fosse claramente crítica, não estão presentes no teatro sartreano. De acordo com essa proposta, o “espelho crítico” que a cena retrata funciona de forma mais eficaz se não for interrompido. Para Sartre, o espectador, por meio do que não existe, pode entender o que existe. (Cf. LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Sartre e a literatura. **Seminário Jean-Paul Sartre** (1905/2005). Organização de Flora Sússekkind e Izabel Aleixo. Mini-curso ministrado nos dias 24, 25 e 26 de Agosto. 2005. Não publicado.) O distanciamento aqui deve ser suscitado nas situações retratadas no palco e na maneira pela qual os personagens respondem a elas. Em *Mortos sem Sepultura*, a tortura e o orgulho são as maneiras de evidenciá-lo.

¹⁰⁰ Sobre essa temática é válido consultar: TIBAJI, Alberto. A questão da imagem em Sartre: o exemplo da arte do ator. **Anais de Filosofia**, São João Del-Rey, n. 2, p. 65-75, jul. 1995.

¹⁰¹ CARLSON, Marvin. O século XX (1930-1950). In: _____. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997, p. 383.

“projetar no público uma imagem aumentada e enriquecida de seus próprios sofrimentos”.

As palavras de Lucie redimensionam isso:

A mim eles aviltaram. Não tem sequer um pedaço da minha pele que não me causa horror. (PARA HENRI). E você cheio de problemas porque estrangulou uma criança. Tá lembrado que essa criança era meu irmão, e eu não disse nada? Eu tomei todo o mal sobre os meus ombros. [...] Eu desejo que depois de minha morte tudo se passe na terra como se eu nunca tivesse existido. (f. 54)

Percebe-se que a opção por um “teatro austero, moral, místico e ritual” evidencia o sentido de se fazer um “retorno a uma tradição”. Esse exercício, que resulta na busca por legitimar uma forma dramática, ao priorizar especialmente o “conflito de direito” presente em Corneille, demonstra que a leitura/utilização da dramaturgia clássica é (re)significada à luz do pensamento sartreano. A justificativa que Sartre utiliza para essa volta ao passado reside no aspecto de a obra corneiliana procurar desnudar “o homem em toda a sua complexidade”. Curiosamente, essa é a temática sob a qual toda a obra daquele que a retoma se organiza. Isto pode ser compreendido à luz da afirmação de que “não existe tradição, mas uma interpretação da tradição”, oportunamente desenvolvida por Williams.

Sartre propõe um retorno às propostas de Corneille, mas o faz de acordo com suas próprias convicções filosóficas, morais e políticas. Assim, é o presente sob o qual essa escrita se organiza que direciona a retomada desse passado. As propostas dos dois dramaturgos se aproximam, pois “Em ambos os autores, os acontecimentos, encadeados no enredo, valem como oportunidades oferecidas aos personagens para afirmarem sua autodeterminação”,¹⁰² ou seja, o pensamento dos dois encontra-se no aspecto de que o homem, quando confrontado com situações extremas, é levado a refletir sobre as suas próprias condições. Em *Mortos sem Sepultura*, as inquietações individuais dos maquis revelam essa necessidade de “auto-afirmação”. Contudo, deve-se ter cautela nessa idéia de aproximação, pois as obras de Sartre e Corneille estão situadas em momentos distintos e, conseqüentemente, não se pode dizer que haja uma estrutura de sentimento que lhes seja comum. Assim, ainda que o primeiro aposte na maneira pela qual o segundo descreve “como o direito pode entrar em conflito com o direito”, há que se ressaltar que mesmo a

¹⁰² SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda de. Teatro ideológico: Sartre. In: MORTARA, Marcella. (Org.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970, p. 104.

noção de direito que se coloca para os homens do século XVI não está dada da mesma maneira para os homens do século XX.

Interligando teoria e forma, pode-se afirmar que a legitimidade que Sartre procura em *Forjadores de Mitos*, quando associada aos embates que aparecem em *Mortos sem Sepultura* – a própria escolha da situação-limite e a maneira como os indivíduos respondem a ela é um tema que sobressai no pensamento do dramaturgo – demonstra que essa dramaturgia opta por uma expressão formal que lida com conflitos, e essa idéia faz “eco” com as propostas de Corneille. Mas a forma, o conteúdo e a consequência a retirar desses conflitos são contemporâneos à experiência daquele que as concebe.

Ao propor o “retorno a uma tradição”, Sartre o faz à luz da opção por um drama que lide com “conflitos de direito”, mas é necessário questionar qual a concepção de “trágico” resultante dessa idéia de conflito, ou seja: que expressão artística lança luz a esta proposta? Certamente, essa reflexão deverá ser mediada pelo viés da escrita que se apresenta em *Mortos sem Sepultura*.

Da mesma maneira que Sartre se coloca ao lado dos dramaturgos que se associam à “tradição cornelliana” – a sua opção por uma forma que lida com “conflitos de direitos”, como explicitado, marca essa aproximação – e o faz de acordo com suas proposições, a reivindicação de uma forma trágica é também condizente com o seu pensamento.

O que é mais importante notar é que os três novos sistemas de pensamento característicos do nosso tempo – marxismo, freudismo, existencialismo – são todos, nas suas formas mais usuais, trágicos. O homem pode atingir uma vida plena somente após violento conflito; ele é essencialmente coibido e, na sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade; está lacerado por contradições intoleráveis numa condição na qual impera um absurdo essencial. Desse modo, não causa surpresa o fato de que dessas proposições usuais e da sua associação com tantas mentes tenha de fato surgido tanta tragédia.¹⁰³

O existencialismo, na leitura de Williams, é em sua forma usual um pensamento trágico. Se se considerar que esse sistema pode ser compreendido como uma “doutrina” da liberdade, parece contraditório avaliá-lo a partir de uma perspectiva trágica. Contudo, há que ressaltar que não existe um conceito único de liberdade. O homem, para Sartre, nasce

¹⁰³ WILLIAMS, Raymond. Desespero trágico e revolta: Camus, Sartre. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 245.

livre, já que não existe nenhum projeto anterior a ele, mas o sentido pleno dessa liberdade só pode ser alcançado na situação e esta, por sua vez, é sempre histórica.

O movimento que marca a passagem da liberdade abstrata para uma liberdade concreta, se alcançada, não está isento de conflitos. Eles surgem de todos os lados: de forma geral, da própria sociedade com seus valores morais e políticos e, em particular, da relação entre os indivíduos. Sobre essa última, a obra de Sartre, seja os tratados filosóficos, as peças, os romances, etc., não deixa de evidenciar os fracassos resultantes das tentativas de “comunhão” entre os homens. Existe tragicidade maior do que o fato de os indivíduos não conseguirem comunicar-se com os seus semelhantes?

Se o homem é um “ser em situação” e se os embates que se apresentam para uma geração marcada pelo “rufar dos tambores da guerra” são austeros e desesperadores, a concepção de realidade humana resultante dessa experiência só poderia ser trágica. Assim, a escrita do *Mortos sem Sepultura* em sua totalidade – a opção pela temática da tortura, a relação entre torturadores e torturados e a forma como o projeto coletivo se impõe nos sujeitos – é uma das expressões dessa estrutura de sentimento.

Raymond Williams avalia essa instância do trágico, na acepção sartreana, a partir da expressão “compromisso trágico”. Faz-se necessário buscar o significado dessa afirmação e evidenciar de que maneira ela se relaciona com o processo criativo desse texto dramático.

Na peça se destaca um compromisso. Ainda que a trama se desenvolva a partir da captura dos resistentes, não é possível negar que, mesmo nessa situação, eles se fecharam em silêncio a respeito da figura de Jean. De diferentes maneiras, cada um deles se colocou nesse projeto. Mas fica a indagação: em que medida esse compromisso é trágico? Pode-se dizer que ele não foi sempre trágico, mas se tornou assim de acordo com os impasses que se colocaram para o grupo.

A exemplo, o assassinato de François pode ser lido a partir dessa perspectiva. Os maquis não sabiam desde o início que haveriam de cometer este ato. Mas frente à condição a que foram submetidos e à necessidade de não entregar-se, essa foi uma saída “inventada”. Contudo, a interpretação que os responsáveis por concebê-la constroem não é a mesma: as palavras de Lucie evidenciam um sofrimento extremado: “Tá lembrado que essa criança era meu irmão, e eu não disse nada? Eu tomei todo o mal sobre os meus ombros. [...] Eu desejo

que depois de minha morte tudo se passe na terra como se eu nunca tivesse existido”. (f. 54)

As dúvidas de Henri, quanto ao fato de ter ou não ter matado por orgulho, não são menos desesperadoras: “Essa dúvida vai ficar dentro de mim como uma bala. Em todos os minutos da minha vida eu vou me interrogar a mim mesmo. [...]. Não posso, não posso viver”. (f. 53) Especialmente frente a essa incerteza, Canoris se impõe: “Que é que importa isso? Ele tinha que morrer”. (f. 53)

Dentre essas três maneiras de interpretar o ato que praticaram, Canoris cumpre o papel de racionalizá-lo. De acordo com o exposto anteriormente, esse personagem é “o homem de ação” de *Mortos sem Sepultura*. Frente aos demais é ele quem busca dar um outro sentido às atitudes do grupo e também defende a importância de continuarem a luta. Sem dúvida, essa construção dialoga com a maneira particular como o “compromisso trágico” se delineia na escrita do dramaturgo: “Para Sartre, a revolução tem de ser aceita, se se quiser alcançar qualquer autenticidade pessoal e definitiva. E, se se aceitar a revolução, então aceitar-se-á o realismo político e, se necessário, a violência”.¹⁰⁴

Nesse sentido, a conclusão de Canoris: “Ele tinha que morrer”, fornece um outro sentido para a ação do grupo. Ao mesmo tempo, essas palavras são resultantes da credibilidade que o personagem visualiza no projeto que defende. Em última instância, é essa que o faz aceitar (racionalizar) a violência que cometeram.

Contudo, segundo Williams, essa maneira particular de o pensamento sartreano encarar a violência tem um limite: “A questão é que também Sartre, defendendo a revolução, coloca toda a sua ênfase sobre a violência, a qual, de fato, parece às vezes ser não apenas necessária, mas ativamente purificadora”.¹⁰⁵

Em *Mortos sem Sepultura*, à medida que os maquis são expostos à tortura física e moral de seus algozes, sentem ainda mais forte a necessidade de não delatar o líder. Dessa forma, o orgulho que compartilham por não terem gritado ou falado durante as sessões é uma maneira de “purificar” a violência a que estão expostos.

¹⁰⁴ WILLIAMS, Raymond. Desespero trágico e revolta: Camus, Sartre. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 242.

¹⁰⁵ Ibid., p. 242.

É importante notar que, mesmo nesse panorama, dentro do próprio texto, um dos personagens questiona essa opção. Considere as palavras de Jean: “Eu estou cansado de escutar você se vangloriar das suas dores como se elas fossem méritos”. Mas há um limite nessa indagação, pois Jean compreende a situação dessa maneira por não ter passado pela experiência dos demais.

O orgulho que define quase todas as opções dos resistentes, ainda que Canoris, sem dúvida, procure dar um outro sentido às ações do grupo, parece explicitar menos uma atitude de revolução que de revolta. Esse sentimento em si é a expressão de uma revolta. A maneira conflituosa pela qual o projeto coletivo se coloca no individual demonstra que essa instância parece ter sido a responsável por direcionar a atitude de cada um. Novamente a pergunta de Henri merece ser lembrada: “Mas tem algum sentido viver quando existem homens que batem em você até quebrar os seus ossos?” Essa indagação, apesar de toda pertinência, deixa perceptível que a filosofia do individual parece se sobrepor à ética do coletivo. Sob este aspecto, a interpretação abaixo é esclarecedora:

Podemos apenas acompanhar os modos de vida que Sartre verdadeiramente nos apresenta, e esses, é forçoso reconhecer, são de uma negatividade esmagadora. O fato de ele ter a coragem de acreditar na liberdade e de apoiar a revolução, apesar de tais evidências, é importante, mas mais uma vez secundário.¹⁰⁶

Ainda que essa maneira particular de abordar a realidade humana frente à história, em sua teoria e forma, tenha seus limites, é possível dizer que Sartre, por meio de *Mortos sem Sepultura*, ao levar para o palco a tortura, tema este que esteve presente das mais diversas maneiras no século XX, mesmo ao priorizar o orgulho como sentimento resultante desta experiência, demonstra que é necessário de alguma maneira respondê-la; ainda que os “heróis” tenham sido eliminados, não entregaram Jean, o que subentende que a luta teria continuidade, diferentemente do mundo contemporâneo, consegue encontrar um significado para o que é “trágico” em sua época.

Da mesma forma, não se pode negar que esse escritor oferece um outro sentido e dialoga de maneira particular com aquelas acepções: ordem e acidente, destruição do herói, ação irreparável e ênfase sobre o mal, que a contemporaneidade rejeita ao se referir à tragédia: “[...] os dramas filosóficos de Sartre são muito mais profundos que qualquer

¹⁰⁶ WILLIAMS, Raymond. Desespero trágico e revolta: Camus, Sartre. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 242.

‘tragédia’ do século vinte já foi ou parece conseguir vir a ser, e isto deve ficar bastante claro antes de qualquer outra análise posterior”.¹⁰⁷

É a partir dessa perspectiva que as instâncias ética e estética se encontram neste texto dramático. O trágico em Sartre, em sua “origem”, forma e conteúdo, está em consonância com suas construções intelectuais, e estas, por sua vez, devem ser compreendidas como parte de sua própria experiência. É aqui que se situa a riqueza e a tênue fronteira entre pensamento e arte nesse autor.

Encontramos na dramaturgia de Sartre um jogo dialético, sustentando e justificando a ação dramática. E essa dialética da liberdade humana traz em si mesma, nos limites específicos do tempo do drama, o seu sentido e as idéias que a constituem e esclarecem. *As idéias não vêm de fora, não são extrínsecas à ação teatral.*¹⁰⁸ (destaque nosso)

¹⁰⁷ BENTLEY, Eric. De Strindberg a Jean-Paul Sartre. In: _____. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 292.

¹⁰⁸ NUNES, [s/d] apud CHADDAD, Arlete. **“As Mãos Sujas” de Jean-Paul Sartre**: estrutura e significado. 1988. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988, f. 08.

Qual o sentido da vida? É o homem livre para escolher entre atitudes alternativas? Que significa para o homem a liberdade de tomar decisões, particularmente em situações de conflito? O que devemos fazer nas situações em que qualquer decisão leva a resultados considerados justos de um ponto de vista, e injustos de outro? De que depende a avaliação de nossos atos, e que fundamento têm tais avaliações? Como devemos viver para que nossos atos sejam avaliados de forma positiva? Qual a posição do indivíduo na sociedade e no mundo que o cerca?

SCHAFF, Adam.

Capítulo 2

O indivíduo na História e a História no indivíduo: diálogos entre Jean-Paul Sartre e Fernando Peixoto

Em 1977, 1980 e 2001, foram expressas, respectivamente, as seguintes opiniões: “o existencialismo, embora defendendo o socialismo, permanece preso aos limites da questão moral”; “o existencialismo de Sartre complicava um pouco a objetividade da peça”, ou ainda “ficava mergulhado no individual, não entrava numa visão mais coletiva, no indivíduo como pertencente a uma classe social, a uma categoria, enfim, essa visão marxista, digamos, da coisa”. As três, embora afastadas no tempo, são construções de Fernando Peixoto e referem-se ao pensamento de Jean-Paul Sartre e à escrita de *Mortos sem Sepultura*.

Na verdade, atendem a diferentes propósitos. Assim, a primeira está no programa do espetáculo,¹ momento em que o diretor procura explicar a leitura, interpretação e adaptação que faz da peça teatral e do pensamento do dramaturgo. A segunda, por sua vez, insere-se num contexto mais amplo: no exercício de recuperação que Peixoto efetua de sua trajetória artística e cultural.² Já a terceira é parte do depoimento³ em que ele discute a montagem do texto. Contudo, ainda que essas passagens estejam situadas em momentos distintos, seja no “calor do acontecimento”, isto é, contemporaneamente à encenação; seja no exercício posterior de rememorar-la,⁴ um dado não pode ser negligenciado: a escritura de

¹ Esse texto foi posteriormente publicado em:

PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 209-214.

² Id. Uma trajetória em questão. In: _____. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 61-76.

³ Depoimento concedido aos professores: Dr. Alcides Freire Ramos e Dr.^a Rosangela Patriota Ramos em Novembro de 2001 para o projeto integrado *O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1981)*. Não publicado. Em verdade a pesquisa que aqui se apresenta é originária deste empreendimento maior.

⁴ O termo “rememorar” não deve ser aqui compreendido como uma simples recordação ou lembrança. Partindo dessa extensão, Carlos Alberto Vesentini evidencia de forma crítica a maneira pela qual esse exercício foi singularmente efetivado pelos agentes envolvidos na “Revolução de 30”. Em verdade, avaliando sistematicamente temas, agentes e lutas, o autor “retorna” ao processo e demonstra a maneira pela qual “1930” constitui-se como “revolução”. Em torno desse empreendimento intelectual, o “rememorar” cumpre um papel: “Por isso é assustador a posição do agente quando assume a atitude de distanciamento relativo, sendo sua isenção garantida pela procura da melhor interpretação possível. Não a atitude em si mesma. Como deixar de aceitá-la? Idem quanto ao lembrar e refletir conjuntamente. Situar o problema, revê-lo na perspectiva do tempo, criticá-lo ou recuperá-lo fazem parte da retomada da função do agente”. (VESENTINI, Carlos Alberto. A obra de transubstanciação e as nuances do rememorar. In: _____. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 44.) Essa retomada da “função do agente”, ou seja, daquele “eu” que rememora está repleta de significados e complementa com novas nuances o que se pode chamar de “fato histórico”. Assim, é inspirando-se nesse sentido de rememorar, proposto por Vesentini, que se procura investigar o trabalho de “refazer” ou “reconstituir” que Fernando Peixoto concretiza ao retornar à sua leitura da obra/pensamento de Jean-Paul Sartre.

Mortos sem Sepultura e, conseqüentemente, o pensamento de Sartre são submetidos a uma nova temporalidade.

Produzido na França no ano de 1946, esse texto dramático traz à tona embates, contradições e possibilidades que se correlacionam intrinsecamente com o “lugar” histórico-social em que seu autor organiza e legitima suas idéias. Assim, o processo criativo de *Mortos sem Sepultura* singulariza uma determinada visão de realidade. Todavia, é indispensável considerar que toda leitura “inventa, desloca e distorce”,⁵ e, portanto, essa mesma visão, ao ser (re)lida e interpretada, adquirirá novos contornos. O olhar que Fernando Peixoto lança para a construção artística e intelectual de Sartre é permeado pelo presente, tempo em que esse exercício está posto. É fundamentalmente este presente o responsável pelas “(re)invenções”, “distorções” e “deslocamentos” que o diretor faz desse objeto.

Um exercício de reflexão sobre essa retomada das idéias de Sartre no ano de 1977 deve ser perpassado por algumas questões: que aspectos da obra/pensamento do dramaturgo serão explicitados? E quais serão “esquecidos”? De que maneira os temas como “projeto”, “responsabilidade”, “liberdade” e “ação” – os quais sobressaem na peça – serão relidos pelo diretor? Entretanto, ainda que aspectos dessa obra sejam questionados, isso não invalida a sua retomada. Nesse sentido, será que é possível afirmar que as questões trazidas por essa construção são importantes, mas a solução dada a elas é o motivo de discordância?

Esses questionamentos direcionam a discussão para dois campos. O primeiro refere-se às ressalvas e contraposições feitas por Peixoto. O segundo, por sua vez, se relaciona à necessidade e ao significado dessa retomada. Porém, independentemente do nível priorizado, o fio condutor dessa abordagem deve ser mediado pela seguinte instância: a partir de que perspectiva a obra/pensamento de Sartre são contrapostos e/ou aceitos?

Pode-se afirmar que, ao eleger essas questões, prioriza-se a reflexão sobre o vínculo entre diretor e dramaturgo e, certamente, pelo viés que este último lhe fornece. Desse modo, o que se destaca do pensamento de ambos é o propósito de discorrer sobre a relação entre Indivíduo e História. Contudo, à luz das referências históricas e intelectuais de cada um, as conseqüências a retirar dessa intrínseca relação são distintas. Assim,

⁵ CHARTIER, Roger. A História entre Narrativa e Conhecimento. In: _____. *À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/URRGs, 2002, p. 93.

acompanhar a maneira pela qual Peixoto avalia e (re)propõe o conteúdo da obra/pensamento de Sartre a partir do campo teórico em que esses intelectuais desenvolvem suas idéias é o objetivo deste capítulo.

“Na verdade o texto privilegia a problemática individual em relação ao problema histórico. Para nós, e isso condensaria o nosso trabalho, o interesse é justamente o contrário”: Peixoto crítico de Sartre.

A análise da escrita de *Mortos sem Sepultura*, no capítulo anterior, independente de que o viés priorizado seja o da construção dos personagens ou o dos embates suscitados pelo próprio texto, se fez à luz de certas referências filosóficas, estéticas e temáticas. Esse exercício, sobremaneira, lançou a obra de Sartre num determinado campo de interpretação. Porém, esse mesmo objeto, ao ser “submetido” à leitura de Fernando Peixoto,⁶ será reconstituído a partir de outro ponto de vista, de outra abordagem.

No artigo que acompanha o programa do espetáculo, o diretor, ao fazer colocações sobre a peça e avaliá-la tendo como referência o pensamento do próprio Sartre, optou, dentre as diversas obras do dramaturgo, pelas idéias expressas em *Questão de Método*.⁷ O divisor entre a escrita de *Mortos sem Sepultura* e *Questão de Método* não se restringe a uma distância temporal, haja vista que a primeira obra data de 1946 e a segunda de 1957, mas, fundamentalmente, na temática. Para além da especificidade formal de cada texto – um de cunho dramático e outro ensaístico – a disparidade das questões suscitadas em cada um é considerável: o primeiro foi produzido sob o impacto da invasão alemã e a presença da Resistência Francesa, o segundo é uma tentativa de associar o marxismo e o existencialismo.

Escrita no ano de 1957 e intitulada inicialmente como *Existencialismo e Marxismo*, *Questão de Método* é, na visão de Sartre, uma obra de circunstância, tendo sido escrita para atender ao convite de uma revista polonesa para discorrer sobre o existencialismo. Posteriormente, essas idéias foram desenvolvidas e ampliadas na *Crítica*

⁶ A montagem de *Mortos sem Sepultura* certamente é resultado não apenas do trabalho de Fernando Peixoto, mas de cenógrafos, atores, etc. Contudo, a presente reflexão pauta-se em acompanhar a leitura que este fez do texto e do pensamento de Sartre.

⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Questão de Método*. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 111-191.

da *Razão Dialética*. Esse momento da produção da obra sartreana é alvo de muitos debates. Assim, alguns acreditam que o autor tenha se transformado em “outro”, colocando em segundo plano os aspectos de sua filosofia; para outros, ele continuou o mesmo, porém atentando também para novas questões. Mudança, evolução e continuidade são termos constantes numa extensa bibliografia que se propõe a discorrer sobre a temática.⁸

Faz-se importante salientar a existência desse debate, pois Peixoto, apesar de leitor de Sartre, não se coloca nessa discussão, ou seja, a opção por montar o texto é que o instigou a fazer um mergulho mais profundo – “Eu fiz um estudo muito grande, eu me lembro que eu li tudo que podia ler do Sartre, li muita coisa, muitos livros sobre o existencialismo, sobre o Sartre”,⁹ – porém, não se percebe em sua interpretação a necessidade de determinar uma divisão ou mudança no pensamento sartreano. Este é questionado, contraposto e colocado à prova frente a si mesmo, mas toda a nova temporalidade temática a que é submetido o vê a partir de um conjunto.

Desta forma, a seguinte passagem: “Na verdade o texto privilegia a problemática individual em relação ao problema histórico. Para nós, e isso condensaria o nosso trabalho, o interesse é justamente o contrário”, a qual deu origem a este subtítulo, é resultado de um investimento intelectual que Peixoto fez em *Mortos sem Sepultura* e no pensamento de Sartre. São justamente as consequências desse investimento que marcam a singularidade de sua leitura.

Compreendida em sua literalidade, essa fala de Peixoto afirma que a peça prioriza o indivíduo frente à história e que o seu propósito era fazer o caminho inverso. Ainda que pareça simples, a abrangência de seu significado ultrapassa esse sentido. Sabe-se que nesse texto dramático, especialmente os resistentes, além de serem postos frente à tortura, refletem sistematicamente sobre suas próprias condições. Não é aleatoriamente que, apesar da situação comum, cada qual a sente de determinada maneira. Qual é o ponto de partida

⁸ Sobre esta temática é válido consultar:

BORNHEIN, Gerd. **Sartre**: metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 2005. 315 p.

JEANSON, Francis. **Sartre**. Tradução de Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. 186 p.

LÉVY, Bernard-Henri. **O século de Sartre**. Tradução de José Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 570 p.

MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. 198 p.

MOUTINHO, Luiz Damon S. **Sartre**: existencialismo e liberdade. São Paulo: Moderna, 1995. 118 p.

COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP & M, 2005. 153 p.

⁹ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores: Dr. Alcides Freire Ramos e Dr.^a Rosângela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

dessa construção? É o indivíduo, o subjetivo. O trajeto que fornece vazão é do sujeito para a história. Peixoto, ao propor que o ponto de partida seja essa instância, coloca em xeque toda a construção de Sartre, mas esse deslocamento de perspectiva é feito a partir de *Questão de Método*, obra em que o dramaturgo confronta e associa o seu pensamento com o marxismo.

Como já afirmado anteriormente, nas colocações de Sartre e Peixoto sobressaem formas distintas de pensar a relação entre Indivíduo e História. Cada qual parece eleger uma dessas instâncias como prioritária para conceber a realidade, o que não quer dizer que uma ou outra esteja ausente de seus pressupostos. Se o dramaturgo, de acordo com a leitura do diretor, segue uma direção que é oposta ao seu propósito, é válido questionar se em algum momento essas duas visões se entrecruzam. Em verdade, o que aqui é exigido de Sartre é uma abordagem do indivíduo como pertencente a uma classe social, isto é, “[...] mesmo na análise histórica, ele privilegia quase sempre o individualismo, minimizando o significado do homem enquanto indivíduo que pertence a um determinado coletivo social”.¹⁰

Percebe-se que a leitura de *Mortos sem Sepultura* ocorre à luz dessa exigência, daí o movimento constante que se faz do texto dramático para *Questão de Método*. Isso traz à tona a necessidade de adentrar o universo dessa obra, especialmente para perceber a maneira pela qual nela está delineada a relação entre Indivíduo e História e, também, a possibilidade da proposta de associação entre marxismo e existencialismo. Todo este exercício de reflexão objetiva fornecer subsídios para a seguinte indagação: de que forma Fernando Peixoto organiza tudo isso? Com esse intuito, considere-se a afirmação de Sartre:

É preciso ir mais longe e considerar em cada caso o papel do indivíduo no acontecimento histórico. Pois este papel não é definido de uma vez por todas: a estrutura dos grupos considerados é que o determina em cada circunstância. [...] O grupo confere seu poder e sua eficácia aos indivíduos que fez, que por sua vez o fizeram e cuja particularidade irredutível é uma maneira de viver a universalidade. Através do indivíduo, o grupo volta-se sobre si mesmo e se reencontra tanto na opacidade particular da vida quanto na universalidade da sua luta. Ou antes, essa universalidade toma a fisionomia, o corpo e a voz dos chefes que ele se deu; assim, o próprio acontecimento, ainda que seja um aparelho coletivo, é mais ou menos marcado de signos individuais; as pessoas se refletem nele na medida mesma em que as condições da luta e a estrutura do grupo lhe permitiram

¹⁰ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 210.

personificar-se. O que dizemos do acontecimento é válido para a história total da coletividade; é ela que determina em cada caso e em cada nível as relações do indivíduo com a sociedade, seus poderes e sua eficácia.¹¹

Não há dúvida sobre o que fica perceptível nessa construção: o papel do indivíduo. Contudo, este é abordado em relação a uma coletividade, que é o grupo. Os termos “universal” e “particular” direcionam essa discussão. Assim, resta investigar os seus significados e a forma como se entrecruzam.

Compreendida, em seu sentido literal, essa passagem pode inicialmente remeter a um impasse. Ela diz que o grupo confere poder e eficácia aos indivíduos, e estes, por sua vez, o recebem a partir de uma “particularidade irreduzível”. Porém, se esta existe, como pode o indivíduo aderir ao grupo? De que maneira pensá-lo em uma coletividade? Será que é possível afirmar que Sartre, conforme *O Ser e o Nada*, continua a defender a tese de que as relações intersubjetivas quase sempre resultam no malogro?

No que tange a essa última indagação, se se apostar na continuidade da idéia de malogro, outra questão deve ser lançada: “Como, então, pensar a história que é comunicação e comunhão?”.¹² Acredita-se que o próprio Sartre procure demarcar uma diferença de perspectiva:

[...] deixei cada indivíduo independente demais em minha teoria do outro em *O Ser e o Nada*. Fiz algumas perguntas que mostravam sob um novo aspecto a relação com os outros. Não se tratava de dois “todos” fechados, sobre os quais se perguntava como jamais entravam em contato porque estavam fechados. Trata-se de uma relação de cada um com cada um, precedendo a constituição do todo fechado ou mesmo impedindo esses “todos” de serem fechados. Portanto, eu encarava alguma coisa que era preciso desenvolver. Mas, apesar de tudo, achava que cada consciência em si, cada indivíduo em si, era relativamente independente do outro. Não tinha determinado o que tento determinar hoje: a dependência de cada indivíduo com relação a todos os indivíduos.¹³

Em *Questão de Método* percebe-se, até mesmo do ponto de vista epistemológico, a preocupação em estabelecer uma “antropologia histórica”, isto é, uma abordagem sistemática de uma realidade humana e histórica. Em diversos momentos, Sartre deixa

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. Questão de Método. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 168-169.

¹² LIMA VAZ, Pe Henrique C. de. Nota histórica sobre o problema filosófico do outro. In: _____. **Ontologia e História**. São Paulo: Loyola, 2001, p. 241.

¹³ SARTRE, 1980 apud LÉVY, Benny. **O testamento de Sartre**. Porto Alegre: L & PM, 1986, p. 32-33.

evidente a sua procura por situar a dependência de cada indivíduo às questões postas no âmbito social. Mas expressões como “particularidade irreduzível” e “signos individuais” têm um peso enorme nesse processo. É possível dizer que Sartre não consiga ultrapassar o aspecto individual? Mas a sua proposta não se organiza a partir de uma necessidade de ultrapassagem? Para refletir sobre essa indagação ampla e complexa é válido explicitar um exemplo fornecido por ele.

[...] um funcionário de manutenção tomou um avião num campo vizinho a Londres e, sem jamais ter pilotado, atravessou a Mancha. É um homem de cor: é-lhe proibido fazer parte do pessoal de vôo. Essa interdição torna-se para ele um empobrecimento subjetivo; mas o subjetivo supera-se imediatamente na objetividade: este futuro recusado reflete-lhe o destino de sua “raça” e o racismo dos ingleses. A revolta geral dos homens de cor contra os colonos exprime-se nele pela recusa singular dessa proibição. Ele afirma que um futuro *possível aos brancos* é possível a todos; esta posição política da qual não tem provavelmente uma consciência clara, ele a vive como obsessão pessoal: a aviação torna-se sua possibilidade como *futuro clandestino*; de fato, ele escolhe uma possibilidade *já reconhecida* pelos colonos aos colonizados (simplesmente porque não se pode riscá-la de início): a da rebelião, do risco, do escândalo, da repressão. [...] Este jovem rebelde é tanto mais *indivíduo* e singular quanto mais a luta em seu país pede atos individuais. Assim, a singularidade única dessa pessoa é a interiorização de um duplo futuro: o dos brancos e o de seus irmãos, cuja contradição é assumida e superada num projeto que a lança para um futuro fulgurante e breve, *seu* futuro, quebrado imediatamente pela prisão ou pela morte acidental.¹⁴

Assim, o homem que toma o avião faz parte de um grupo: os negros. É proibido a ele e aos seus companheiros exercer essa atividade. Esse impedimento é algo objetivo imposto a esses sujeitos. Contudo, essa instância é sentida de forma particular por cada um deles, tanto é que o ato de pilotar é resultante disso. Esse ato é singular, não é possível afirmar o contrário. Porém, é consequência de uma “universalidade” vivida de forma “particular”. É o sentido desses termos que merece atenção.

As expressões “universal”, “particular” e “singular”, sendo esta última uma possível síntese das duas primeiras, são constantes em *Questão de Método*. Partindo do próprio exemplo fornecido por Sartre, pode-se afirmar que o racismo dos ingleses e, conseqüentemente, a proibição de pilotar dirigida aos negros é uma “universalidade” imposta a esse grupo, ou seja, é algo que lhes é comum. Já o ato de tomar o avião é o que se

¹⁴ SARTRE, Jean-Paul. Questão de Método. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 153-154.

pode chamar de “particular”, pois foi a atitude de um indivíduo. Percebe-se que são duas instâncias distintas: grupo e indivíduo. Mas o primeiro está no segundo, eis o sentido da terceira expressão, ou seja, o homem tomou o avião porque ele também vive o impedimento. Apesar de individual, a atitude está repleta de significados, pois ele colocou em suspensão algo que está dado no social, que é a proibição.

A revolta individual do “ladrão de avião” é uma particularização da revolta coletiva dos colonizados, ao mesmo tempo, aliás, que é, pela sua encarnação mesma, um ato emancipador. É preciso compreender que esta relação complexa da revolta coletiva e da obsessão individual não pode ser nem reduzida a um elo metafórico nem dissolvida na generalidade. [...] Impossível, pois, separar essas duas significações, bem como reduzir uma a outra: elas são duas faces inseparáveis de um mesmo objeto.¹⁵

Que “lição” pode ser retirada desse exemplo? Fundamentalmente, que a existência humana está circunscrita ao campo de suas possibilidades, isto é, o exercício que descreve o que o homem é deve ser mediado pelo que ele pode vir a ser. É sob esse aspecto que Sartre diz que em cada caso é preciso considerar o papel do indivíduo. Pois, em última instância, é esse quem vive e fornece sentido à história. Da mesma maneira, sua concepção de “práxis” se situa nesse aspecto: “[...] para se tornarem condições reais da práxis, as condições materiais que governam as relações humanas devem ser vividas na particularidade das situações particulares”.¹⁶

Nesse sentido, a opção do homem pela tomada do avião é uma “obsessão individual”, mas esta não se manifestaria se ele não sentisse em sua própria pele as proibições impostas ao seu grupo. Por isso, a sua atitude traz a tentativa de evidenciar uma revolta coletiva. Ele compartilha com os demais dessa recusa e isso os aproxima. Contudo, é justamente a maneira singular de senti-la que motiva sua ação. A interiorização da recusa, ou seja, a subjetividade é inerente ao sentido da *práxis*. Foi essa instância que deu vazão à sua empreitada.

Em verdade, ao dizer que a “obsessão individual” e a “revolta coletiva” não se dissociam, Sartre está evidenciando que o sujeito produz a história e esta, por sua vez, também o produz. É uma relação dialética e, da mesma maneira que o indivíduo não pode ser definido de uma vez por todas, a história também é um “vir a ser”, isto é, ela está

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. Questão de Método. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 159.

¹⁶ Ibid., p. 154.

situada no campo das possibilidades. “Assim, a pluralidade dos sentidos da História pode ser descoberta e ser posta para si apenas sob o fundo de uma totalização futura, em função desta e em contradição com ela”.¹⁷ A concepção que aqui se apresenta só poderia ser plural, haja vista que os homens estão para a história da mesma maneira que ela está para eles.

De todas as passagens retiradas de *Questão de Método*, sobressaem termos como particularidade, subjetividade, interiorização, etc. A aposta nessas instâncias ocorre porque, segundo Sartre, em nenhum momento o indivíduo é “consumido” pelo processo histórico. Todo o exercício de reflexão proposto por ele tem um alvo e é feito em referência a isso: uma contraposição à maneira pela qual os marxistas compreendem essas questões.

Segundo Sartre, os marxistas têm um método geral para lidar com as situações históricas. Assim, para eles, qualquer evento futuro já tem diante de si uma explicação *a priori*, ou seja, um fato ou situação novos servem para comprovar uma teoria já estabelecida. Esse “determinismo” comete um pecado imperdoável: não considera o lugar que o sujeito ocupa no desfecho do processo. E Sartre, então, evidencia o que o existencialismo propõe para além do marxismo:

O objeto do existencialismo – pela limitação dos marxistas – é o homem singular do campo social, em sua classe no meio dos objetos coletivos e outros homens singulares, é o indivíduo alienado, reificado, mistificado, tal como o fizeram a divisão do trabalho e a exploração, mas lutando contra a alienação por meio dos instrumentos falsificados e, a despeito de tudo, ganhando pacientemente terreno. Pois a totalização dialética deve envolver os atos, as paixões, o trabalho e a carência tanto quanto as categorias econômicas, deve ao mesmo tempo recolocar o agente ou o acontecimento no conjunto histórico, defini-lo em relação à orientação de devir e determinar exatamente o sentido do presente enquanto tal. O método marxista é progressivo porque é o resultado, em Marx, de longas análises; hoje a progressão sintética é perigosa; os marxistas preguiçosos dela se servem para constituir o real *a priori*, os políticos, para provarem que o que se passou devia passar-se assim, nada podem descobrir por esse método de pura *exposição*. A prova é que sabem de antemão o que devem encontrar. Nosso método heurístico, ele nos ensina coisas novas porque é regressivo e progressivo ao mesmo tempo. Seu primeiro cuidado é, como o do marxista, recolocar o homem no seu quadro. [...] Ora, no interior deste movimento, nosso objeto *já figura* e é condicionado por estes fatores na medida mesma em que ele os condiciona.¹⁸

¹⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Questão de Método*. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 151.

¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

A crítica que Sartre faz não o impede de considerar o marxismo como a “filosofia insuperável de nosso tempo”,¹⁹ pois, de acordo com sua leitura, muitas questões postas por esse sistema de pensamento ainda estão sem solução e, ao mesmo tempo, ele foi a tentativa mais radical de esclarecer o processo histórico. O que lhe falta é uma abordagem do homem singular no campo social. É sob este aspecto que ele propõe uma associação entre existencialismo e marxismo. Nessa perspectiva, cabe ao primeiro fornecer ao segundo as bases para uma compreensão do homem no mundo social. Essa proposta tem um objetivo:

A partir do dia em que a pesquisa marxista tomar a dimensão humana, (isto é, o projeto existencial) como fundamento do Saber antropológico, o existencialismo não terá mais razão de ser: absorvido, superado e conservado pelo movimento totalizante da filosofia, ele deixará de ser uma investigação particular, para tornar-se o fundamento de toda investigação.²⁰

Dada a amplitude e complexidade de *Questão de Método*, procurou-se, até o momento, respeitando a visão de Sartre, destacar algumas de suas passagens, as quais possam auxiliar na discussão sobre indivíduo e história e, conseqüentemente, a proposta de associação dos dois sistemas de pensamento. Contudo, se faz urgente investigar a possibilidade dessa empreitada. Esse exercício deve ser inicialmente mediado pela visão que o próprio Marx tem das instâncias postas acima. Pode-se dizer, de acordo com sua concepção, que entre o homem e a história está situado o trabalho.

Essa atividade propiciou que se conquistasse uma liberdade face à natureza. Isso é consequência da seguinte situação: diferentemente dos animais, o homem é capaz de projetar o seu trabalho de acordo com sua vontade e possibilidade. Essa capacidade criadora é o meio mais efetivo para que o sujeito se torne livre e mais dono de si próprio.²¹

¹⁹ É válido destacar que, em sua maioria, as críticas de Sartre são dirigidas aos marxistas e não propriamente a Marx: “[...] O que os marxistas contemporâneos esqueceram é que o homem alienado, mistificado, reificado, etc., não deixa de ser homem. E quando Marx fala da reificação, não pretende mostrar que somos transformados em coisas, mas que somos homens condenados a viver humanamente a condição das coisas materiais”. (SARTRE, Jean-Paul. *Questão de Método*. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 191.) De forma geral, o pensamento sartreano se organiza frente à necessidade de não deixar que o homem se “apague” nas situações, já que, independentemente das circunstâncias, este tem um peso no desfecho do processo. E nesta passagem Sartre evidencia que Marx, ainda que conceba o homem como “alienado”, não deixa de destacar que é este mesmo homem quem continua a conferir sentido ao mundo.

²⁰ Ibid.

²¹ Cf. KONDER, Leandro. **Marx: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 191 p.

Considerando-se que essa concepção foi desenvolvida no momento em que a indústria moderna formava suas bases, as quais propiciaram que a divisão do trabalho impusesse normas que escapam ao controle dos trabalhadores, essa necessidade de reafirmar o “trabalho como atividade criadora” parece uma procura por algo que se perdeu. Percebe-se que a especificidade do homem reside na maneira como ele se coloca no trabalho, ou seja, na capacidade de projetar suas ações sobre a natureza, mas, de acordo com Marx o trabalho em seu estágio de desenvolvimento atual adquiriu características desumanas. Desta forma, a sua proposta é evidente: o mundo mediado pelo trabalho, “[...] após superar as formas históricas de suas ‘alienações’, terá se tornado humano”.²²

Todavia, a necessidade de que o mundo se torne humano é antecedida pela exigência de superação de uma carência que está posta no próprio homem: a perda de seus sentidos e qualidades humanos. Isso parece claro, pois o primeiro só adquire essas características por meio do segundo. Torna-se válido indagar: qual o significado e o porquê de essa perda mútua ocorrer?

À luz dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*,²³ pode-se dizer que essa procura por emancipação dos sentidos humanos está situada no seguinte aspecto:

A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história universal até nossos dias. O sentido que é prisioneiro da grosseira necessidade prática tem apenas um sentido limitado. Para o homem que morre de fome não existe a forma humana da comida, mas apenas seu modo de existência abstrato de comida; esta bem poderia apresentar-se na sua forma mais grosseira, e seria impossível dizer então em que se distingue essa atividade para alimentar-se da atividade animal para alimentar-se. O homem necessitado, carregado de preocupações, não tem senso para o mais belo espetáculo. O comerciante de minerais não vê senão seu valor comercial, e não sua beleza ou a natureza peculiar do mineral; não tem senso mineralógico.²⁴

Dessa maneira, é a necessidade prática que verticaliza o sentido humano frente aos objetos. Essa forma de relacionar-se com as coisas é resultante, para Marx, da propriedade privada. Ela é responsável por tornar os homens estúpidos e unilaterais: “Um objeto só é nosso quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando é imediatamente

²² LIMA VAZ, Pe Henrique C. de. Nota histórica sobre o problema filosófico do outro. In: _____. **Ontologia e História**. São Paulo: Loyola, 2001, p. 237.

²³ MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Tradução de José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1999. 138 p.

²⁴ Ibid., p. 18.

possuído, comido, bebido, vestido, habitado, em resumo, utilizado por nós”.²⁵ Esse utilitarismo faz com que os sentidos de ver, ouvir, cheirar, saborear, amar, etc. se percam. Assim, é somente com a “superação positiva da propriedade privada” que esses atributos podem ser (re)conquistados.

Em verdade, o termo (re)conquistar, o qual se resume numa busca por algo que se perdeu, singulariza o sentido do empreendimento de Marx, pois os atributos globais (ver, ouvir, observar, etc.) já fazem parte da “manifestação da efetividade humana”, haja vista que só podem ser gozados pelo próprio homem. Torna-se necessário reencontrá-los porque a propriedade privada, ao transformá-los em meios e sobrevivência, restringiu as relações que podem ser estabelecidas entre os homens e os objetos ou entre os homens e outros homens. E conseqüentemente retira destes uma característica peculiar: o poder de fornecer sentido aos objetos que são apropriados:

É primeiramente a música que desperta o sentido musical do homem; para o ouvido não musical a mais bela música não tem sentido algum, não é objeto porque meu objeto só pode ser a confirmação de uma de minhas forças essenciais, isto é, só é para mim na medida em que minha força essencial é para si, como capacidade subjetiva, porque o sentido do objeto para mim (somente tem um sentido a ele correspondente) chega justamente até onde chegam meus sentidos.²⁶

Desta forma, para Marx, são os sentidos ou o que se pode denominar de forças essenciais que devem determinar a forma de conceber os objetos e não o inverso, isto é, ao se reportar para algo que está no exterior, o homem não perde a sua particularidade de significação que, em última instância, está justamente no sentido humano. Partindo dessa carência apontada por Marx, Terry Eagleton²⁷ faz a seguinte ponderação:

A história que o marxismo tem para contar é um relato classicamente hubristico [*sic*] de como o corpo humano, através de suas extensões, que nós chamamos de sociedade e tecnologia, chega a superar a si mesmo e a levar a si mesmo até o nada, reduzindo sua própria riqueza sensível a uma cifra no ato de converter o mundo em um órgão de seu corpo. [...] E o marxismo é a narrativa de como essa história foge do corpo, pondo-o em contradição consigo mesmo. Descrever uma forma particular de corpo

²⁵ MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Tradução de José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 17.

²⁶ Ibid., p. 18.

²⁷ 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.

como histórica é dizer que ela é capaz continuamente de fazer alguma coisa com aquilo que a faz.²⁸

Segundo o autor, o capitalismo reduz o vigor dos sentidos de homens e mulheres à simplicidade da necessidade, de forma que a mera sobrevivência material impossibilita que as qualidades dos objetos intencionados apareçam. O exemplo do comerciante de minerais, fornecido por Marx, que não enxerga para além do valor material de seu objeto, é uma dessas expressões. Nesse processo, a propriedade privada cumpre um papel: um impulso de possuir evidencia a alienação do homem face a seu próprio corpo.²⁹

Mas, conforme apontado por Eagleton, essa descrição do corpo, por ser histórica, já traz em si uma necessidade de ultrapassagem. E o objetivo do marxismo é devolver para o corpo os poderes que dele foram retirados. O comunismo, que é a “superação positiva da propriedade privada”, é necessário porque o homem tornou-se incapaz de sentir, saborear, etc. plenamente como lhe é de direito: “Redefinindo os órgãos dos sentidos reificados, mercantilizados, daquela tradição como produtos históricos e formas de prática social, Marx realocaliza a subjetividade corporal como uma dimensão de uma história industrial em evolução”.³⁰

²⁸ EAGLETON, Terry. O sublime no marxismo. In: _____. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 147-148.

²⁹ Com o intuito de explicitar uma outra possibilidade de relacionar-se com o corpo, considere-se a seguinte passagem: “[...] o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrecências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber e a satisfação das necessidades naturais que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro”. (BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, p. 23.) Nessa concepção de Mikhail Bakhtin, o corpo é um elemento central, ele se faz criado e criador ao mesmo tempo. E, nesse processo, os atos e satisfações das necessidades vitais adquirem “relevância” e conseqüentemente todo o “exagero” que aí se configura tem um caráter “positivo”. Essa descrição de “corpo grotesco”, que, segundo o autor, está presente na literatura e na arte do Renascimento, inclusive na obra de François Rabelais, tematiza um princípio corporal que não está posto nem no ser biológico natural e nem no individualismo burguês. Ao mesmo tempo, essa forma de compreender o corpo, ao mostrar que não é inerte, mas sim que ele “come”, “bebe”, “age” e está em constante interação com o mundo, é uma materialização ampliada da “manifestação da efetividade humana” descrita posteriormente por Marx.

³⁰ EAGLETON, Terry. O sublime no marxismo. In: _____. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 151.

A partir dessa proposta de superação se estabelece uma concepção de história. De acordo com Eduardo Portella,

Pensando dialeticamente Marx não podia admitir a história como totalidade pronta, mas como totalidade em processo, formando em seu curso as sucessivas totalidades, que são as fases da história. A história é permanente vir-a-ser, em que o homem se revela, em que conquista sua liberdade ou se deixa encarcerar. Liberdade é processo de libertação, arma de hominização: ninguém espere passivamente a libertação. E o homem só se realiza como homem livre.³¹

As expressões “homem como permanente vir-a-ser” e “o homem só se realiza como homem livre” se aproximam da concepção sartreana de história como campo de possibilidades. Aproximação que pode ser verificada na seguinte passagem:

[...] dizer ao homem o que ele é, é dizer ao mesmo tempo o que ele pode e reciprocamente: nas condições materiais de sua existência circunscrevem o campo de suas possibilidades. Assim, o campo dos possíveis é o objetivo em direção ao qual o agente supera sua situação objetiva. E este campo, por sua vez, *depende* estreitamente da realidade social e histórica.³² (destaque nosso)

Contudo, se Marx e Sartre vêem a história como uma totalidade ou possibilidade que se concretizará em algo que está por acontecer, ou seja, no futuro, a forma de compreender o seu agente propiciador é distinta.³³

³¹ PORTELLA, Eduardo. Apresentação. In: ORCEL, Jean. (Org.). **Marxismo e Existencialismo** (Controvérsia sobre a Dialética). Tradução de Luiz Serrano Pinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966, p. 12.

³² SARTRE, Jean-Paul. Questão de Método. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 152.

³³ Marx e Sartre desenvolvem suas idéias em espaço e tempo distintos, o que, obviamente, faz com que haja pontos de divergência entre ambos. A exemplo, o papel da Filosofia. Considerem-se as seguintes passagens: “Os filósofos apenas interpretam o mundo de forma diferente, o que importa é mudá-lo”. (KARL, 1845 apud LABICA, Georges. **As “teses sobre Feuerbach” de Karl Marx**. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 35.) E, ainda: “A missão do proletariado é de realizar, nesse mundo, as exigências de uma filosofia da consciência: a missão do filósofo é de sustentar o proletariado em sua luta contra a burguesia, exigindo dele que continue consciente de sua visão filosófica”. (JEANSON, Francis. **Sartre**. Tradução de Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 151.) Não há dúvida de que, em cada uma dessas reflexões, a Filosofia adquire um sentido. Na primeira, há uma nítida separação entre interpretar e transformar. Sob esse aspecto a avaliação de Lima Vaz é pertinente: “[...] Mas, como mudar o mundo sem interpretá-lo?”. (LIMA VAZ, Pe. Henrique C. de. **Marxismo e Ontologia**. In: _____. **Ontologia e História**. São Paulo: Loyola, 2001, p. 127.) É complexo avaliar a dimensão dessa proposta. Essa exigência apontada por Marx é a tese de número onze (*Teses sobre Feuerbach*) e foi alvo de muitos debates. Conforme apontado por Labica, não está solicitando nada mais que uma radicalidade crítica. A segunda, por sua vez, está posta por Sartre como uma associação entre perspectiva de realização – a qual está situada no proletariado – e a Filosofia. Esta contribui para aquela. Nessa proposta surge uma contradição, e o próprio pensamento sartreano evidencia o “não lugar” ocupado pelo intelectual, haja vista que, nesse processo, ele “traí” sua classe (a burguesia) e, ao mesmo tempo, não é membro da classe

Sartre, em *Questão de Método*, assim como em outras obras, tem o objetivo de desenvolver uma concepção de realidade humana, e esta, conforme evidenciado atrás “depende estreitamente da realidade social e histórica”. Essa visão parece clara, pois só é possível pensar a história por meio da ação dos “homens no tempo”.³⁴ Mas, para Marx, as ações humanas não dependem de uma realidade social, elas só podem ser compreendidas como realidade social. Georges Labica auxilia a compreender essa visão:

O individual é social, assim como o humano, sua própria “essência” e suas manifestações, sejam elas religiosas, afetivas ou intelectuais são da natureza do terrestre, do mundano, da atividade; e essa atividade é “auto-transformação”; ela é prática.³⁵

Segundo Marx, tudo que tange aparentemente ao individual é social. O homem só pode ser compreendido à luz das questões postas em seu trabalho e na sua forma de se relacionar com seu grupo ou sua classe. O indivíduo não pode ser concebido fora de suas relações com os outros, isto é, fora do quadro de sua vida social.

À luz dos *Manuscritos*, pode-se dizer que, no momento em que o comunismo concluir a apropriação efetiva da essência humana, quando os antagonismos entre o homem e outros homens forem ultrapassados, ou seja, com a superação da “propriedade privada”, o homem retornará à sua existência humana. Mas esta é fundamentalmente social.

O homem – por mais que seja um indivíduo *particular*, e justamente é sua particularidade que faz dele um indivíduo e um ser social *individual* efetivo – é, na mesma medida, a totalidade, a totalidade ideal, o modo de existência subjetiva da sociedade pensada e sentida para si, do mesmo modo que também na efetividade ele existe tanto como intuição e gozo

operária. Mas evidenciar essas duas visões se faz pertinente porque, para Marx, a “crítica” deve ultrapassar a filosofia, para Sartre essa capacidade faz parte de sua constituição. São duas formas diversas de se situarem no “lugar” em que o pensamento de cada um está inscrito.

³⁴ BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 55. A forma de compreender a ação dos homens numa perspectiva temporal, isto é, histórica está posta tanto por Bloch quanto por Sartre. E essa semelhança se estende para a correlação passado e presente, instâncias estas que também envolvem a definição de história. Sob esse aspecto, a interpretação de Fredric Jameson é importante: “Este é, de fato, o sentido daquilo que Sartre (seguindo Marc Bloch) chama de ‘método progressivo-regressivo’: depois de ter trabalhado, analiticamente, a partir do presente em direção ao que deve ter sido o significado e o valor dos atos passados, no momento de sua representação, recriá-los, sinteticamente, no pensamento, de tal forma que justiça seja feita a sua original riqueza e complexidade”. (JAMESON, Fredric. Sartre e a História. In: _____. **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução de Iunna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 174.) Desta maneira, passado e presente se inscrevem num movimento constante.

³⁵ LABICA, Georges. **As “teses sobre Feuerbach” de Karl Marx**. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 139.

efetivo do modo da existência social, quanto como uma totalidade de exteriorização de vida humana.³⁶

Assim, o indivíduo, nessa interpretação, é o modo de existência subjetiva da sociedade pensada e sentida para si. Isso reforça a idéia de que pensamento e ação não se dissociam e ambos só podem ser compreendidos como instâncias sociais. Essa mesma concepção perpassa a análise que Marx faz da luta de classe na França de 1848 a 1850.

Sobre as diversas formas de propriedade, sobre as condições sociais, maneiras de pensar e concepções de vidas distintas e peculiarmente constituídas. A classe inteira cria-os e forma-os a partir das suas bases materiais e das relações sociais correspondentes. O indivíduo isolado, a quem afluem por tradição e educação, pode imaginar que constituem os verdadeiros princípios determinantes e o ponto de partida de sua conduta.³⁷

Sartre, ao afirmar que “a existência precede a essência”, reconhece que é na ação e na vida prática – e essas implicam a ligação dos homens com o universo em que estão inseridos – que os indivíduos retiram suas crenças, valores e condutas. Porém, ao dizer que essas instâncias “dependem” da realidade social, ele separa os aspectos individuais e sociais. Percebe-se que o termo “depende”, presente no último trecho retirado de *Questão de Método*, cumpre o papel de demarcar uma fronteira no seu pensamento. O indivíduo aparece como “destaque” em meio ao processo histórico. Assim, se um está subordinado ao outro, eles não estão no mesmo patamar. É justamente essa separação que não se coloca para Marx. Para ele “o individual é social”.

É nessa perspectiva que Sartre propõe ao marxismo uma abordagem do “homem singular no campo social”. O apontamento dessa necessidade se deve ao fato de que, para ele, esse pensamento perdeu o significado do que seja o indivíduo. Dessa forma, o exemplo do funcionário que toma o avião procura evidenciar essa “carência”.

A “lacuna” vista por Sartre se torna visível, mas o que se torna complexo é a sua tentativa de associar marxismo e existencialismo. Em verdade, ele procura complementar o primeiro com o segundo, ou seja, deseja restituir-lhe o que é subjetivo e singular. Mas será

³⁶ MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos Terceiro Manuscrito**. Tradução de José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 16.

³⁷ Id. **O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte**. Tradução de Sílvia Donizete Chagas. São Paulo: Ed. Moraes, 1987, p. 53.

que, se o marxismo priorizar essas questões, considerando-se que para Marx o indivíduo só é compreensível em suas relações sociais, ele não perde seu próprio significado?

Partindo das questões postas sobre o pensamento de Sartre e Marx, ainda que sumariamente, pode-se dizer que o tema prioritário de suas análises é distinto. Grosso modo, existem duas possibilidades de associá-los: solicitar que o marxismo forneça um espaço maior para o que é individual, ou exigir do existencialismo que dê prioridade para o aspecto do coletivo. Mesmo que possível esse deslocamento de perspectiva, resta saber se um ou outro, nessa empreitada, não perde o que lhe é mais característico.

Conforme apontado antes, é sobre a primeira alternativa que Sartre organiza as suas idéias em *Questão de Método*. Dentro de seu intento, talvez um outro exemplo significativo seja o da análise que faz sobre Gustave Flaubert. Para o filósofo, o marxismo contemporâneo evidencia que o realismo desse escritor se relaciona de forma recíproca com a evolução social e política da pequena burguesia do Segundo Império. A construção que se apresenta na obra de Flaubert, para essa interpretação, é consequência de pertencer à classe burguesa. Tudo o mais é concernente a isso. Não lhes interessa saber, por exemplo, porque, dentre outros gêneros, o escritor escolheu a literatura. Falta ao método marxista evidenciar a “origem” da reciprocidade entre Flaubert e sua classe.

Mas justamente o que se silencia é a significação destas três palavras: “pertencer à burguesia”. Pois não é de início, nem a renda fundiária, nem a natureza estritamente intelectual de seu trabalho que fez de Flaubert um burguês. Ele *pertence* à burguesia porque *nasceu nela*, isto é, porque apareceu no meio de uma família *já burguesa* e cujo chefe, cirurgião em Rouen, era arrastado pelo movimento ascensional de sua classe. Se ele raciocina, se sente como burguês, é que o fizeram tal, numa época em que ele não podia nem sequer compreender o sentido dos gestos e dos papéis que lhe impunham. Como todas as famílias, esta família era *particular*: sua mãe era aparentada com a nobreza, seu pai era filho de um veterinário provinciano, o irmão mais velho de Gustave, em aparência mais dotado, foi desde cedo o objeto de seu rancor. É, pois, na particularidade de uma história, através das contradições próprias *desta* família, que Gustave Flaubert fez obscuramente o aprendizado de sua classe. O acaso não existe, ou, pelo menos, não como se acredita: a criança torna-se esta ou aquela porque vive o universal como particular.³⁸

³⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Questão de Método*. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 137. Ainda no que se refere à discussão sobre Gustave Flaubert, é certo que Sartre apóia-se na psicanálise, especialmente para refletir sobre a relação entre autor e obra. Assim, para ele esse campo de conhecimento permite fazer a *mediação* entre as relações de produção, bem como entre as estruturas econômicas e sociais e a *pessoa singular*: “A psicanálise, no interior de uma totalização dialética, reenvia de um lado, às estruturas objetivas, às

Ainda que Sartre dirija essa crítica ao marxismo contemporâneo e não diretamente ao próprio Marx, diante das asserções dessa visão aqui elencadas, parece difícil levar adiante a exigência sartreana sem colocar em “risco” a especificidade daquilo que é contraposto. Acredita-se que a reflexão de Labica sobre pensamento e prática no marxismo auxilie a compreender este limite.

Pois o homem – os homens, grupos, sociedades, [...] –, portador do pensamento ou “sujeito pensante”, ele próprio é um ser natural-histórico, sujeito-objeto de sua própria evolução-transformação, produtor e produto de um complexo conjunto de determinações. [...] Que ele seja objetivo-científico e, devido a isso, atento ao sistema de seus conceitos que governam o mundo – ou subjetivo – individual e presa de um narcisismo flutuando sobre o real –, ele é apenas o reflexo, a derivação *deste* tempo, *deste* lugar, *desta* aquisição de conhecimentos ou de sentimentos.³⁹

Essa passagem evidencia duas questões que marcam o “limite” do propósito de Sartre. Em primeiro lugar, o homem, como indivíduo, não é considerado, os travessões colocados pelo autor mostram a sua extensão para grupos e sociedades, ou seja, para o que é coletivo. Como consequência, e em segundo lugar, o pensamento não se divorcia da classe de que é originário. Por isso, a singularidade que Sartre requer do marxismo, a exemplo do caso de Flaubert, parece não dispor de espaço nesta forma de compreensão da realidade. Para Marx, até mesmo o pensamento do homem é social. Essa abordagem fica ainda mais evidente nos *Manuscritos*:

Mesmo quando eu atuo *cientificamente*, etc; uma atividade que raramente posso levar a cabo em comunidade imediata com outros, também sou *social*, porque atuo enquanto *homem*. Não só o material de minha atividade – como a própria língua na qual o pensador é ativo – me é dado como produto social, como também meu *próprio* modo de existência é

condições materiais e de outro, à ação da nossa insuperável infância sobre nossa vida de adulto”. (SARTRE, Jean-Paul. Questão de Método. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 139.) Partindo deste pressuposto, o filósofo francês sugere outra maneira de compreender a relação entre Gustave Flaubert e *Madame Bovary*. Segundo ele, não é suficiente ligar diretamente esta obra com a evolução da pequena burguesia, isto é, apenas com o exato momento de sua produção, “será preciso relacionar a obra com a realidade presente enquanto vivida por Flaubert através de sua infância”. (Ibid., p. 139.) Percebe-se que há um deslocamento da obra em relação à própria temporalidade em que ela aparece. E é este mesmo deslocamento que permite “captar” a pessoa singular que, segundo Sartre, o pensamento marxista não considera. A pesquisa que aqui se apresenta não objetiva esgotar um assunto de tamanha complexidade, mas apenas indicar um dos “lugares” em que Sartre enfoca sua idéia de *singularidade*.

³⁹ LABICA, Georges. **As “teses sobre Feuerbach” de Karl Marx**. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 77-78.

atividade social, porque o que faço de mim o faço para a sociedade e com a consciência de mim enquanto ser social.⁴⁰

Assim, se o homem é ser social, o material e produto de sua existência teórica só poderia ser social.

Quanto à segunda alternativa, isto é, se o existencialismo dá ênfase ao que é coletivo, Fredrerick Jameson,⁴¹ avaliando uma mudança de perspectiva entre *O Ser e o Nada* e a *Crítica da Razão Dialética*, destaca essa preocupação em Sartre. Na primeira obra as relações humanas encontram-se num “círculo vicioso”, aqui um buscava transformar o outro em objeto e vice-versa, ou seja, as relações entre duas consciências, as quais o autor denomina “diádicas”, eram sempre de conflito e não se resolviam. Já na *Crítica*, por meio de um terceiro elemento, procura-se uma unidade. “Não estamos nunca a sós com o outro; todo confronto sempre ocorre em relação ao contexto daquilo que é apressadamente chamado de sociedade ou, pelo menos, em relação ao contexto de milhares de outros relacionamentos humanos”.⁴²

A presença desse “terceiro” parece óbvia, pois, se se pretende encontrar uma identidade entre duas partes distintas, é necessário que o sistema de referência lhes seja comum. E esse só pode surgir de algo que é igualmente exterior. De acordo com Jameson, a mudança de uma instância para outra se situa no seguinte aspecto:

Mostrando que a experiência interpessoal não pode jamais preceder à experiência do grupo, a noção de tríade imediatamente força o argumento da *crítica* a transcender o nível individualista do qual a análise de *O Ser e o Nada* tinha se encarregado, e a mudar, imediatamente, para as maneiras como o indivíduo solitário tenta superar sua fraqueza ontológica e sócio-econômica pela invenção de atos coletivos e unidades coletivas.⁴³

Essa passagem lança luz a uma busca por algo que é coletivo – em entrevista citada anteriormente, o próprio Sartre procura mostrar que em *O Ser e o Nada* deixou “cada indivíduo independente demais” – e o que move este empreendimento pode ser uma necessidade situada no próprio ser – questão ontológica –, uma carência de compartilhar

⁴⁰ MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos Terceiro Manuscrito**. Tradução de José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 16.

⁴¹ JAMESON, Fredrerick. **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução de Iunna Maria Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985. 331 p.

⁴² Ibid., p. 188.

⁴³ JAMESON, Fredrerick. Sartre e a História. In: Ibid., p. 189.

com os outros; mas ele também pode estar associado a uma luta por melhores salários ou condição de trabalho e vida – a privação sócio-econômica. Independentemente das situações, não se pode negar que as tentativas de superação caminham para o coletivo, mas o fator que move essa possível adesão é único: o indivíduo. Ele é o ponto de partida.

Assim, a segunda opção, isto é, exigir que o existencialismo atente para o que é coletivo também tem seu limite. Percebe-se que, não importa o lugar de que se parta, a tentativa de associar os dois pensamentos é complexa.

Considerando a particularidade de cada um desses sistemas, Adam Schaff⁴⁴ alega que o conceito de indivíduo é o ponto fundamental de suas divergências. De acordo com sua visão, é necessário optar: cria o indivíduo a sociedade, escolhendo seu comportamento frente a ela; ou é a sociedade que cria o indivíduo determinando seu comportamento. Eis as questões suscitadas respectivamente pela forma como ele concebe o existencialismo e o marxismo. Dessa forma, os termos que sobressaem em cada um, como “escolha” e “determinação”, não permitem que sejam associados. Se um ou outro se coloca, não deixa espaço para interseções.

É importante ressaltar que Schaff, ao apostar nessa distinção, considera fundamentalmente uma interpretação específica e consolidada de um tema que perpassa toda a obra de Sartre: a liberdade. Partindo da construção sartreana de que não existe “natureza humana” e sim “condição humana”, haja vista que o homem é o que ele mesmo se faz, o autor chega à conclusão de que o indivíduo aparece aqui como “[...] soberano completamente livre para tomar decisões que só dependem dele”.⁴⁵ A possibilidade de escolha é a marca indelével do homem. Antes mesmo de concebê-lo num partido, grupo, ou projeto, isto é, qualquer instância que o remeta a uma coletividade, ele se faz primeiro como indivíduo isolado. A liberdade sartreana adquire nessa análise um sentido absoluto.

Em contrapartida, no marxismo, segundo Schaff, os mecanismos de evolução social e modos de produção são responsáveis por definir o papel das classes e dos indivíduos. Não há uma negação da função destes na história, porém existem outros fatores que os impulsionam a agir de uma ou outra maneira. Assim, Sartre demonstra simpatia pelo

⁴⁴ SCHAFF, Adam. **Marxismo e Existencialismo**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1965. 135 p.

⁴⁵ Ibid., p. 25.

marxismo na forma de “materialismo dialético”, contudo a sua concepção de liberdade coloca-o em oposição à “pedra de toque” desse pensamento: “o determinismo histórico”. É necessário escolher: ou o indivíduo é o “artífice” da sociedade ou ele é o seu “produto”. Nessa perspectiva, a seguinte interpretação vem à tona:

Não é possível pagar tributo, simultaneamente, às afirmações do existencialismo e do marxismo sobre os problemas filosóficos em geral e os problemas do indivíduo em particular, sem cair no ecletismo e na tolerância de contradições. Se abandonarmos o problema do indivíduo de forma marxista, ou seja, histórica e socialmente, devemos abandonar as teses idealistas, subjetivistas do existencialismo. Devemos rejeitar a tese de que o indivíduo, por ter de tomar decisões independentes em situações de conflito moral – é certo que há no caso um problema real – está condenado à solidão e conseqüentemente à impotência e desespero. Pelo contrário, o marxismo mostra que o indivíduo, ao tomar decisões independentes, e de certa forma ao escolher entre determinadas atitudes e atividades, sempre age socialmente, no sentido do condicionamento social de sua personalidade [...] há uma contradição fundamental entre o marxismo e o existencialismo. É possível escolher entre esses dois pontos de vista, mas impossível combiná-los num mesmo sistema coerente de pensamento.⁴⁶

Os sentidos apresentados nesta análise como “liberdade absoluta” ou “verdades filosóficas eternas” serão posteriormente problematizados. Para o momento, é válido explicitar que o autor, ao destacar a prioridade de cada sistema de pensamento, demonstra o cerne da dificuldade que se coloca para uma possível junção.

A partir das questões que foram colocadas é possível questionar se, entre existencialismo e marxismo, é necessário escolher uma concepção de realidade humana e histórica. Sob este aspecto, é possível falar em “síntese”? Se a resposta for negativa, o intuito que Sartre apresenta em *Questão de Método* se afigura como útil? E, fundamentalmente, qual o sentido de trazer à tona todas essas discussões sucintas entre os dois sistemas de pensamento, haja vista que o propósito de reflexão aqui pauta-se no diálogo entre diretor e dramaturgo?

São questões complexas, mas, no que tange especialmente à última indagação, é válido ressaltar que toda a exigência que Peixoto faz quanto à necessidade de uma abordagem sartreana que valorize o indivíduo como “pertencente a uma classe social” fundamenta-se numa perspectiva marxista. É essa que direciona o seu investimento em

⁴⁶ SCHAFF, Adam. **Marxismo e Existencialismo**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1965, p. 28-29.

Mortos sem Sepultura. O motivo de divergência entre as duas concepções materializa-se na contraposição que é feita a Sartre.

Assim, a conclusão a que Peixoto chega, ao dizer que esse texto dramático privilegia a problemática individual em detrimento do problema histórico e que seu objetivo era fazer o caminho inverso, é construída à luz do marxismo. Nesse sentido, a reflexão de Labica sobre o pensamento de Marx é, quanto à proposta que aqui se apresenta, cristalina: “[...] contentemo-nos em compreender que o indivíduo e, por conseqüência, seu conceito, é um efeito social. Não se vai do indivíduo à sociedade, [...] porém o inverso”.⁴⁷ Num caminho próximo a esse delineado por Marx, Peixoto, ao dizer que o seu ponto de partida era a história, está propondo que não sejam as questões do âmbito individual que direcionem uma tomada de posição, mas a necessidade de que o processo histórico, ou seja, algo que está dado no social, seja motivador. E isso conseqüentemente implica o fato de que o indivíduo se coloque em meio a outros, isto é, numa instância coletiva. Essa percepção está posta no programa do espetáculo:

[...] em *Questão de Método* Sartre chega a reconhecer que o marxismo é a filosofia “insuperável de nossa época”, mas considerando-o incompleto, por se fazer, atribui ao existencialismo, por ele apontado como capaz de aprofundar a práxis marxista, tarefa de vir-a-ser um instrumento capaz de interiorizar a filosofia de Marx (examinando homens particulares em situações particulares). Para ele o essencial é o compromisso assumido livremente. Mas como um homem livremente escolhe seu compromisso? Que efetiva liberdade possui, numa sociedade dividida em classe? Que tipo de compromisso? [...] Mas mesmo partindo da premissa que a existência precede a essência, Sartre não chega a aceitar integralmente a idéia de que o ser social determina o pensamento. Por isso, mesmo defendendo posições políticas justas, mesmo admitindo e reconhecendo as decorrências das violências das lutas de classe, nele a existência se transforma numa nova essência, escamoteando a problemática situada no desenvolvimento dos meios econômicos e pelas novas exigências das relações de produção. Assim, o existencialismo, embora defendendo o socialismo, permanece preso aos limites da questão moral. Mesmo na análise histórica, ele privilegia o individualismo, minimizando o significado do homem enquanto indivíduo que pertence a um determinado coletivo social.⁴⁸

⁴⁷ LABICA, Georges. **As “teses sobre Feuerbach” de Karl Marx**. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 85-86.

⁴⁸ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 210.

De acordo com as questões postas anteriormente, os termos “desenvolvimento dos meios econômicos”, “relações de produção” e, especialmente, “indivíduo que pertence a um determinado coletivo social” têm por parâmetro uma fundamentação marxista. A interpretação de Peixoto, que se materializa no trecho atrás reproduzido, é resultante do confronto deste pensamento com o existencialismo.

Contudo, é significativo que, transcorrido um período de vinte e quatro anos, Peixoto procure manter a mesma postura em relação a esse aspecto. É o que se percebe no depoimento concedido no ano de 2001. Assim, quando é proposto que discorra sobre o trabalho desenvolvido com *Mortos sem Sepultura*, uma de suas primeiras afirmações é:

Tem pouco a falar, porque aqui [texto que acompanha o programa do espetáculo] está falado tudo que precisa ser dito. [...] às vezes, a gente sentia, eu sentia particularmente quando estudei, depois nas discussões gerais, que a coisa ficava muito no nível do indivíduo. Ficava mergulhado no individual, não entrava numa visão mais coletiva, no indivíduo como pertencente a uma classe social, a uma categoria, enfim essa visão marxista, digamos, da coisa.⁴⁹ (destaque nosso)

Apesar de dirigida a um tema e objeto diferentes, a reflexão de Carlos Alberto Vesentini é inspiradora: “No exercício de rememorar, uma recusa ou aceitação de algo retém posições do passado, procurando manter uma linha de continuidade e coerência, assim a percepção do realizado será aceita como válida”.⁵⁰

O distanciamento entre a escrita desses documentos,⁵¹ ou seja, entre o programa do espetáculo e o depoimento, veio a reforçar e concretizar a forma como Peixoto concebe o

⁴⁹ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores: Dr. Alcides Freire Ramos e Dr.^a Rosângela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

⁵⁰ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato:** uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 27.

⁵¹ Denominar os textos que Fernando Peixoto elabora sobre a obra/pensamento de Sartre como documentos traz à tona uma especificidade ao manuseá-los. E isso é consequência de que, em verdade, a pesquisa que aqui se apresenta se inscreve em três temporalidades: o momento de escritura do texto dramático, o momento em que a leitura do diretor se concretiza e, finalmente, o momento em que todo esse trabalho é analisado. A possibilidade de conhecer “todo” esse passado é indireta, isto é, faz-se necessário buscá-lo por meio de seus fragmentos. Nesse processo, há uma necessidade em questionar os “vestígios” deixados: “[...] a partir do momento em que não nos resignamos mais a registrar [pura e] simplesmente as palavras de nossas testemunhas, a partir do momento em que tencionamos fazê-las falar [, mesmo a contragosto], mais do que nunca impõe-se um questionário. Esta é, com efeito, a primeira necessidade de qualquer pesquisa histórica bem conduzida”. (BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 78.) Assim, compreender as marcas do passado como documentos exige que se saiba fazê-las “falar”. Sob este tema, ainda é válido consultar: 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.

pensamento de Sartre. A sua afirmação “tem pouco a falar, porque aqui está falado tudo que precisa ser dito” é a certeza de que sua leitura sobre existencialismo estava correta naquele momento, e isso prevalece no “agora”, momento em que este trabalho de memória se efetiva.

Ainda que com o intuito de organizar suas idéias frente ao texto dramático, Peixoto, nesse depoimento, se apropria da leitura que um crítico⁵² fez sobre seu trabalho: “e ele [Sábato Magaldi] cita essa coisa que eu procurei trabalhar, deixando em segundo plano as digressões filosóficas, existenciais, essa coisa que para ele [Sartre] é essencial e ressaltando o lado social, político”.⁵³ Percebe-se que, por meio do olhar deste “terceiro”, ele procurou reforçar a sua própria visão sobre a obra, visão esta que estava posta de determinada maneira no passado, mas que no presente – momento que esse “eu” rememora – procurou manter.

Porém, ao mesmo tempo, “essa linha de continuidade e coerência”, que Peixoto sustenta ao se debruçar sobre essa construção, fortalece o impasse posto antes: de que maneira é possível associar existencialismo e marxismo? Se Sartre, de acordo com os exemplos fornecidos antes, tanto no caso do funcionário que toma o avião quanto da análise que fez da obra de Gustave Flaubert, ressalta a necessidade de se atentar para o que é singular; e se, em contrapartida, Peixoto alega que ele minimiza o significado do homem como ser social, será possível, à luz dessas duas propostas, retirar algo que lhes seja comum? Se positivo, em que momento essas visões convergem?

É válido ressaltar que, segundo Peixoto, a opção por *Mortos sem Sepultura* deve-se à temática da tortura,⁵⁴ mas esse propósito resultou em um mergulho no existencialismo: “[...] na peça, por nós traduzida em escrita cênica, interessou o confronto com Sartre e com a realidade. Para melhor discutir a última, foi melhor discutir o primeiro”,⁵⁵ e, de acordo com os documentos utilizados, isso originou uma contraposição no que tange ao aspecto

⁵² Em verdade, a leitura dos críticos sobre o trabalho de Fernando Peixoto frente ao texto dramático remetem a um outro campo de interpretação que será abordado posteriormente. Por ora é válido problematizar o sentido dessa retomada.

⁵³ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores: Dr. Alcides Freire Ramos e Dr.^a Rosângela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

⁵⁴ Esse tema será objeto do próximo capítulo.

⁵⁵ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 214.

social, que, para ele, Sartre minimiza. Contudo, existem outros aspectos que acredita que sejam válidos. Assim, uma maneira de encontrar um possível ponto de interseção entre essas duas formas de compreensão da realidade é atentar para o que o diretor aceita no pensamento do dramaturgo. E aqui torna-se fundamental indagar: qual o significado disso?

“O centro de sua investigação é o problema da liberdade. Sua obra é um desafio permanente”: a temática de Sartre (re)lida por Peixoto

O exercício que Fernando Peixoto fez, ao trazer à tona a visão de um crítico sobre o seu trabalho, já é importante por si mesmo, haja vista que evidencia a forma como seu passado está sendo (re)construído pelo presente e vice-versa. Todavia, a importância dessa retomada não se restringe a uma forma de compreender a correlação das duas temporalidades, mas é também significativo o que se delineia nas suas palavras: “[...] e ele [Sábato Magaldi] cita essa coisa que eu procurei trabalhar, deixando em segundo plano as digressões filosóficas, existenciais, essa coisa que para ele [Sartre] é essencial e ressaltando o lado social, político”.⁵⁶

Dessa afirmação de Peixoto, algumas questões devem ser postas: o que afirmar da expressão “digressões filosóficas”? Será que é possível, tratando-se de uma construção sartreana, deixar as questões existenciais em “segundo plano”? Se a resposta for positiva, percebe-se uma aparente separação entre essas questões de um lado e o debate social e político de outro e, se isso for efetivado, não é todo o aparato artístico e intelectual proposto por Sartre que desaparece?

As palavras “filosóficas” e “existenciais”, quando acompanhadas do termo digressões, são postas em suspensão, pois em seu sentido literal as remete a um desvio de rumo ou assunto. Daí a necessidade de deixá-las em “segundo plano”. Essa visão é reafirmada em um outro momento: “[...] o existencialismo de Sartre complicava um pouco a objetividade da peça”.⁵⁷

Percebe-se que Peixoto não aceita integralmente as questões existenciais que se materializam no pensamento de Sartre. Essas, em última instância, remetem

⁵⁶ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores: Dr. Alcides Freire Ramos e Dr.^a Rosangela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

⁵⁷ PEIXOTO, Fernando. Uma trajetória em questão. In: _____. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 69.

fundamentalmente ao indivíduo. À luz do que foi explicitado antes, sabe-se que o deslocamento que ele procura evidenciar tem como referência um campo de discussão preciso: o marxismo. Porém, se as instâncias filosóficas forem postas em segundo plano, é necessário indagar: o que prevalece? A particularidade do texto é reconhecida.

[...] era um mergulho de idéias, uma reflexão filosófica aprofundada sobre o que é o comportamento do homem diante da tortura, diante do torturador, o que é o comportamento do torturador diante do torturado, diante do fato de fazer a violência, e o outro sofrer a violência, enfim, todos os problemas que... dedurar ou não, enfim, abre a boca ou não abre, se cala, grita ou não grita, tudo isso é discutido na peça numa intensidade muito grande. [...] é uma reflexão de filósofo mesmo, embora com a estrutura muito bonita, a peça fascinava.⁵⁸

A considerar a temporalidade temática em que o processo criativo que *Mortos sem Sepultura* está inserido – conforme mostrado no capítulo anterior – ficam evidentes as nuances dessa construção: os personagens vivem e sentem a tortura, situação limite que lhes foi imposta, mas, para além disso e, talvez, com uma prioridade maior, eles refletem intensamente sobre essa experiência. Em consequência, há um embate contínuo entre o que o projeto coletivo exige e a forma como este é concebido e vivenciado no âmbito individual. Será que é nesse exercício de reflexão que se encontram envoltos os “seres” de Sartre que Peixoto compreende como digressões filosóficas? Ora, se se relembra, ainda que sucintamente, a materialidade do orgulho de Lucie, as dúvidas de Sorbier, a inquietação de Henri, etc., se torna complexo separar essas maneiras singulares de viver o processo do próprio processo que o texto apresenta. Assim, mais uma vez, a indagação fica sem resposta: se o ponto de partida não forem as questões existenciais, ou seja, o que tange ao indivíduo, o que prevalece?

É certo que Peixoto, como leitor e investigador dessa obra e do pensamento de Sartre, compreende a especificidade dessa construção e sabe igualmente que, se eliminar as instâncias filosóficas, é a estética de Sartre que se torna inconcebível. É sob este aspecto que deve ser avaliada a sua proposta⁵⁹ de deixá-las em segundo plano.

⁵⁸ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores: Dr. Alcides Freire Ramos e Dr.^a Rosângela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

⁵⁹ A considerar que forma e conteúdo não se dissociam, em verdade, a proposta de Peixoto para a obra de Sartre se materializará efetivamente na encenação do texto – tema do próximo capítulo. Contudo, o “lugar” em que ele fundamenta as referências intelectuais que suscitam o seu investimento, ou seja, a maneira como ele se movimenta frente a esse objeto merece aqui ser avaliada. É nesse sentido que se justifica a utilização dos textos do próprio encenador.

Em verdade, a escolha⁶⁰ de Peixoto por interpretar o texto dramático em referência a *Questão de Método* já explicita a sua intenção. Haja vista que o conteúdo que se apresenta nessa última obra tem a especificidade de fornecer subsídios ao campo em que ele deseja lançar a construção sartreana. A interpretação de Gerd Bornheim é, nesta perspectiva, cristalina:

Sartre está empenhado em estabelecer uma síntese ou uma complementação entre o marxismo e o existencialismo. Compreende-se que tal tentame alcançasse ampla repercussão; Sartre enfrenta resolutamente uma das contradições mais radicais de nosso tempo: a *inquietação social* e as exigências da subjetividade humana.⁶¹ (destaque nosso)

Nesse sentido, acredita-se que fique mais evidente o motivo que direcionou a opção de Peixoto por *Questão de Método*. Assim, se seu intento pautou-se em fornecer um “espaço maior” para as questões sociais, nada mais viável do que utilizar-se de uma obra em que o próprio Sartre forneça subsídios para que esta abordagem seja concretizada frente ao seu pensamento.

[...] ninguém mais bem posicionado que o autor de *O Ser e o Nada*, para se envolver, assumindo sem reservas o marxismo, a título de horizonte filosófico “insuperável”, numa “crítica da razão dialética”, cujo duplo objetivo seria, essencialmente:

- definir um *método reflexivo* permitindo descrever, conceitualizar, em toda sua verdadeira complexidade, a relação entre os homens e a história;
- liberar as condições históricas de uma *prática do mundo humano* que seja adequada a assumir a *humanização progressiva* retirando-a cada vez mais da *dimensão da inércia* de uma história em que não cessem de coisificar e de alienar (enquanto práxis individuais simultâneas, mas separadas) as próprias liberdades da qual ela é produto.⁶²

Não é possível desconsiderar que o envolvimento, a aposta e a credibilidade que Sartre estabelece com o marxismo vêm acompanhadas, conforme bem colocado por Bornheim, da “exigência da subjetividade humana”.⁶³ Essa, por sua vez, cumpre o papel de

⁶⁰ O sentido desse termo deve ser aceito em sua compreensão histórica, pois os agentes não têm uma existência apenas objetiva. Dessa maneira, as suas escolhas podem revelar aspectos de seu envolvimento no processo: as lutas, engendramentos e projeções postas no passado. (Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.)

⁶¹ BORNHEIM, Gerd. A crítica da razão dialética. In: _____. **Sartre**: metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 245.

⁶² JEANSON, Francis. **Sartre**. Tradução de Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 170.

⁶³ Cf. BORNHEIM, Gerd. **Sartre**: metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 2005. 315 p.

singularizar todo seu empreendimento. Ainda que termos como “condições materiais”, “coisificar”, “alienar” sejam referenciadas em suas análises, essas condições são sentidas singularmente pelos indivíduos. São eles que lhes fornecem sentido. Até mesmo a “humanização progressiva”, descrita por Jeanson, certamente faz eco com a proposta de “emancipação dos sentidos humanos”⁶⁴ que Terry Eagleton identifica como a narrativa que se delineia no marxismo. Mas, de acordo com o que fora posto antes, há uma diferença na forma de conceber o agente que a torna possível.

Considerando as colocações de Peixoto transcritas até o momento, percebe-se que ele tem a dimensão da diferença. E é justamente esta que lhe fornece embasamento para questionar e se contrapor às questões filosóficas e existenciais de Sartre. Todavia, é válido destacar a seguinte afirmação:

Sartre é um aliado não dispensável: porque muitas, inúmeras vezes, coloca a verdade, mesmo uma verdade que temos a ingênua tentação de recusar também nós em defensiva, porque nos coloca na parede como inúmeras vezes esconde a verdade objetiva, privilegiando um mundo carregado de condenável subjetivismo fechado, as chamadas “crises existenciais”, mas justamente nestes instantes nos obriga a revisar nossos conceitos e forjar respostas conseqüentes.⁶⁵

Se, em momentos anteriores, foram feitas ressalvas à obra/pensamento de Sartre a partir da exigência de uma abordagem que priorize as instâncias coletivas e sociais, percebe-se, nessa passagem, a inserção de uma nova perspectiva: o reconhecimento das “crises existências”. Estas não estão aqui apenas asseguradas como componentes de uma construção, mas cumprem um papel, qual seja, “revisar nossos conceitos e forjar respostas conseqüentes”.

Acompanhando a maneira pela qual Peixoto debruça-se na “narrativa” sartreana, a partir das questões já explicitadas, é válido afirmar que suas asserções caminham em dois sentidos: de um lado, pelo viés de uma concepção marxista, ele procura (des)construir o próprio existencialismo e conseqüentemente indagar a escrita que se apresenta em *Mortos sem Sepultura*; e, por outro lado, ao considerar a validade das “crises existenciais”, ele reconstrói o que havia posto em suspensão antes. Se, no primeiro caso, a forte presença do

⁶⁴ Cf. 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.

⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 214.

aspecto individual marca a ultrapassagem que é proposta, no segundo, é possível dizer que essas “crises existenciais” trazem à tona o que havia sido contraposto antes, haja vista que elas só podem ser situadas nos próprios indivíduos.

Dessa forma, algumas questões surgem: é possível dizer que se alcançou um novo impasse? E ainda: a visualização desse impasse coloca em xeque a “linha de continuidade e coerência” que Peixoto procurou manter nessa sua leitura? Diante desses questionamentos, a resposta é duplamente negativa, e isso ocorre devido a um motivo específico: ao recuperar a importância dessas “crises”, o diretor solicita que seja evidenciado algo que é constante no pensamento de Sartre – a liberdade.

Contudo, é primordial situar esse conceito frente ao marxismo, haja vista que é neste campo que a temática está sendo retomada. Nessa perspectiva, a avaliação de Adam Schaff pode lançar luz a essa questão. De acordo com sua análise, a palavra tem três significados: o homem é livre quando sua vontade de agir não tem nenhuma determinação; o homem é livre quando sua atividade não é subordinada a nenhuma necessidade objetiva da vida social ou o homem é livre quando pode escolher entre várias possibilidades de ação.

Partindo do pressuposto de que todo o estudo da atividade humana demonstra a existência de causas para o que os homens fazem e que as necessidades objetivas não são algo externo, mas ocorrem por meio dos atos humanos, o autor procura evidenciar a impossibilidade dos dois primeiros sentidos do termo.

A existência de leis objetivas que governam a evolução histórica, e necessárias aos processos sociais, não elimina a atividade criadora do homem nem a sua liberdade. Essas leis apenas determinam a base social sobre as quais se faz a atividade humana e através da qual encontra expressão sua liberdade. Certamente, as atividades do homem são limitadas pelos fatores sociais. A liberdade não significa a possibilidade de condicionar os processos sociais da forma que se deseja. Nesse sentido, não há liberdade “absoluta”, sendo o seu conceito uma simples fantasia especulativa.⁶⁶

Toda a discussão empreendida por esse autor tem em vista a necessidade de se contrapor à concepção existencialista de liberdade, especialmente a sartreana. Para ele, essa aceção, ao rejeitar o “determinismo” e “necessidades históricas”, só poderia levar à resignação e ao desespero. Por isso, ele aposta no terceiro sentido:

⁶⁶ SCHAFF, Adam. **Marxismo e Existencialismo**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1965, p. 69.

Segue-se que sou livre sempre que posso escolher o que fazer, e quando essa escolha depende de mim. Ao fazer minha escolha, ajo como indivíduo – mas como indivíduo real, vivo, membro da sociedade, socialmente condicionado pelo “conjunto das relações sociais”, e não como abstração existencialista. Sou, portanto, livre à base do determinismo, dentro da moldura do determinismo.⁶⁷

Para Schaff, o homem não pode ficar alheio às constantes históricas e devido a isso a liberdade em sentido absoluto, que, de acordo com sua interpretação, Sartre defende, não existe, é uma “falácia”. Assim, utiliza uma abordagem marxista de evolução social em contraposição à visão sartreana.

Faz-se necessário explicitar a leitura que Schaff faz da liberdade sartreana, haja vista que ele a concretiza na busca por (des)construí-la com base no marxismo. E esse exercício traz à tona a seguinte indagação: de que forma Peixoto, que também compartilha desse sistema de pensamento, principalmente no que tange à inevitabilidade de o indivíduo pertencer a uma classe social e ser por ela determinado, se fundamenta em meio ao termo? Porém, antes de partir para essa análise, é válido avaliar mais de perto esse sentido absoluto que a liberdade sartreana adquire com Schaff.

Certamente Schaff, ao concebê-la dessa maneira, não atentou para uma instância que a acompanha: a ação. Em verdade, é esta que concebe aquela. Sartre afirma que o homem é o que ele mesmo se faz, o que resulta no fato de que é o seu projeto que o determina. Assim, não há nada que anteceda “fazer-se a si mesmo”, ou seja, não existe algo *a priori* que estabeleça o modo de o indivíduo ser e agir. Nesse sentido, torna-se difícil rejeitar a idéia de uma liberdade “ilimitada” a que essa abordagem pode remeter. Porém, esta não é a única. Há outro sentido que a complementa, qual seja, dizer ao homem que ele é livre não é o mesmo que afirmar que não existam fatores que o impeçam de sê-lo, isto é, a liberdade precisa realizar-se, tornar-se efetiva.⁶⁸

Portanto, existem duas maneiras de compreendê-la. A primeira evidencia a liberdade como fato, é o que caracteriza o homem; a segunda a concebe num campo de possibilidades, precisa concretizar-se. Em última instância demonstra que o homem não é

⁶⁷ SCHAFF, Adam. **Marxismo e Existencialismo**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1965, p. 70.

⁶⁸ Esse assunto é um dos temas da mesa redonda intitulada “A Questão da Subjetividade no Pensamento Contemporâneo”, realizada na XI Semana de Filosofia, I Colóquio de Ontologia e 1º Encontro Nacional de Pesquisa em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia. Essa discussão foi um dos elementos centrais da exposição do Prof. Dr. Simeão Donizeti Sass.

sempre livre, mas precisa fazer-se livre. É neste aspecto que a ação cumpre um papel. A reflexão de Franklin Leopoldo explicita essas duas formas de compreender o mesmo termo:

Há duas dimensões da liberdade: uma que constitui existencial e metafisicamente o sujeito. É aquela na qual “o homem está condenado a ser livre” porque sua consciência se identifica com a liberdade, e esse é o único absoluto real. Outra em que esta dimensão absoluta tem que se concretizar para realizar-se de fato na existência que é sempre *histórica*. É o plano em que a liberdade significa libertação, o esforço que cada um faz para *tornar-se livre*. A relação entre as duas dimensões é evidente. Só pode aspirar à liberdade aquele que já a traz dentro de si, ainda que vivendo a impossibilidade. O escravo luta pela liberdade porque, nele, *o homem é livre*. Ao mesmo tempo, essa liberdade permaneceria abstrata se fosse apenas atributo desse *homem* universal e indeterminado. Assim, muito embora o ser da consciência se defina como liberdade, isto é, a pluralidade indefinida das possibilidades de existir, a liberdade somente se realiza quando o sujeito assume, no redemoinho das vicissitudes históricas, a tarefa de tornar-se aquilo que já é.⁶⁹

Essa passagem é importante por se contrapor ao sentido “absoluto” que Schaff fornece à liberdade sartreana. Em seu exercício de reflexão esse autor apontou este significado para estabelecer o sentido que acredita ser válido, o qual se resume no fato de que “o homem é livre quando pode escolher entre as várias possibilidades de ação”. Assim, a liberdade, para ele, não rejeita o “determinismo” e nem a “evolução histórica”, os dois primeiros sentidos que são negados em sua avaliação. Acreditando opor-se ao pensamento de Sartre, pondera:

Segue-se, ainda, que sou livre mesmo em situações em que a liberdade me é negada. Naturalmente, isso só parece paradoxal devido aos diferentes sentidos em que a palavra “liberdade” é usada. Mas o fato é real e significativo. Posso estar em cadeias e sob ameaça de morte, e, ainda assim, escolher – entre viver como traidor, ou morrer honradamente. Ainda sou livre.⁷⁰

O autor utiliza-se dessa noção para contrapor-se ao que denomina “liberdade absoluta”. Contudo, o novo sentido almejado por ele se aproxima bastante da forma como Sartre o concebe. Ora, à luz da própria escrita de *Mortos*, se materializa essa idéia de que,

⁶⁹ LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Metafísica e História no Romance de Sartre. **Revista Cult**, ano III, s/n, p. 61, maio 2000.

⁷⁰ SCHAFF, Adam. **Marxismo e Existencialismo**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1965, p. 70.

mesmo sob a iminência de morte, ainda há a possibilidade de escolher. Em verdade, esse impasse também é o que organiza as incertezas e inquietações dos resistentes de *Mortos sem Sepultura* dentro do processo a que estavam submetidos.

Apesar de utilizar-se também de subsídios que perpassam uma abordagem marxista, inclusive toda a contraposição que é feita a Sartre se referencia nesse sistema, Fernando Peixoto, diferentemente de Schaff, fornece uma outra dimensão ao mesmo tema. Uma maneira de compreendê-la é evidenciar o sentido que a temática da liberdade assume em sua leitura.

[...] portanto, nada mais útil que a situação limite, considerada como momento histórico, no caso o confronto com a tortura e com a morte inevitável, o compromisso com a luta pela liberdade que não é apenas a realização ou a justificação de um projeto pessoal mas, principalmente a histórica tarefa da batalha pela libertação nacional.⁷¹

Nessa passagem, a liberdade é abordada de maneira semelhante à de Franklin Leopoldo, isto é, liberdade significando uma constituição do sujeito e ainda processo de libertação. Peixoto também a compreende de duas maneiras: como realização de um projeto pessoal e, principalmente, como batalha pela libertação nacional. No primeiro caso refere-se a um aspecto individual, já o segundo o ultrapassa. À luz das questões postas antes, certamente o último sentido é priorizado na interpretação de Peixoto.

Sabe-se que esses dois sentidos, para o próprio Sartre, não se dissociam, haja vista que há reciprocidade entre ambos. Peixoto, ao avaliá-los, tem consciência disso. Contudo, procura destacar a particularidade de cada aspecto. E o mais significativo na postura crítica que mantém é a valorização do que antecede a convergência dos dois sentidos. Considere-se o trecho que segue à sua leitura sobre a liberdade.

E nada mais útil que a reflexão sobre a maneira dos homens se relacionarem entre si, num tempo de guerra civil quando a sobrevivência impõe novos e inesperados conceitos (veja-se a difícil e trágica e talvez necessária terrível morte de “François”) e a moral da paz não encontra significado.⁷²

Avaliadas em seu conjunto, essas últimas afirmações de Peixoto evidenciam que, entre a liberdade como projeto pessoal e a liberdade como luta em prol da libertação

⁷¹ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 212-213.

⁷² Ibid., p. 213.

nacional, uma instância aparece em destaque: “a reflexão sobre a maneira dos homens se relacionarem entre si”, isto é, a passagem do individual para o coletivo, o “meio caminho”, ou o trajeto intermediário entre esses dois aspectos é posto em relevo. Grosso modo, parece que aqui os homens são “suspensos” ou “retirados” do projeto em que estão inseridos.

As aspas presentes nos termos suspensos e retirados servem para matizar a cautela que se deve ter ao usá-los, pois os personagens de Sartre, especialmente os resistentes de *Mortos sem Sepultura*, ainda que o queiram, no caso do embate com a tortura, não conseguem ficar alheios às constantes históricas.⁷³ Estas contribuem para materializá-los e vice-versa. Mas essas expressões devem ser compreendidas como a possibilidade e a consequência de os sujeitos refletirem sobre o processo vivido, recurso que é

⁷³ De um ponto de vista teórico, considere-se a utilização deste termo: “[...] o cineasta fala a respeito das ‘constantes modernas da história’. Como entender isso? Na verdade, trata-se da própria estratégia *alegórica*: fala-se de uma estratégia particular para significar algo mais geral. É como se o filme afirmasse: o que se disse, aqui, a respeito dos conjurados do século 18 *tem validade* para o entendimento de *todas* as situações em que intelectuais de formação burguesa tenham de enfrentar a cadeia, os interrogatórios e a imanência da morte. É isso que ele chama de “constantes modernas da história”. A história, neste caso, caracteriza-se mais pelos aspectos que não mudaram (ou permaneceram imóveis) do que pelos que se transformaram. É como se a *formação burguesa* recebida por alguns indivíduos no século 18 fosse de *mesmo tipo* daquela que outros indivíduos receberam no século 20”. (RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru-SP: EDUSC, 2002, p. 74.) Em verdade, a discussão do historiador Alcides Freire Ramos refere-se à maneira pela qual o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, movimentando-se nas instâncias de passado e presente, “justifica” o trabalho que concretizou em seu filme *Os Inconfidentes* (1972), ou seja, abarca um tema e proposta de intervenção concernentes ao objeto de seu estudo. Todavia, essa especificidade não é empecilho para estender a idéia que se organiza em torno das “constantes modernas da história”, a saber, essas, de acordo com o cineasta, se singularizam pelos “aspectos que não mudaram”. Assim, é pertinente questionar: ao dirigir-se ao processo criativo de Sartre, deve-se compreender a expressão “constantes históricas” no mesmo sentido, ou seja, à luz das permanências? Se positivo, essa abordagem não entraria em contradição com a história como campo de possibilidades em que, conforme posto antes, Sartre aposta? Talvez seja necessário evidenciar a forma como o dramaturgo utiliza a expressão, que, curiosamente, aparece também em sua definição de teatro: “[...] Nós temos os nossos problemas: o do fim e dos meios, da legitimidade da violência, o das consequências da ação, o das relações da pessoa e da coletividade, do empreendimento individual com as *constantes históricas*, com outras questões ainda. Parece-me que a tarefa do dramaturgo é escolher entre estas situações-limite a que melhor exprima as suas preocupações e apresentá-la ao público como a questão que se põe a certas liberdades”. (destaque nosso) (SARTRE, 1948 apud MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre vida e obra**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 127.) Posto isto, acredita-se que estender a abordagem das “constantes históricas, tal qual compreendida por Joaquim Pedro de Andrade, para a proposta sartreana talvez contraponha a visão de história que no dramaturgo se apresenta, mas, ao mesmo tempo, a literalidade da própria expressão não o permite distanciar totalmente de uma idéia de permanência. Outra questão surge: como solucionar este impasse? Talvez uma possibilidade seja considerar que em qualquer época existem questões e embates sob os quais os homens se vêem confrontados – acredita-se que a idéia de permanência se situa nesse aspecto –, porém as respostas que estes agentes fornecem é que são diferentes, daí uma ultrapassagem de uma idéia de permanência. Mais uma vez, aparece o centro da perspectiva sartreana: “[...] o homem constrói o Homem nos embates incertos e cruéis que fazem nascer a singularidade individual diante da história”. (LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Metafísica e História no Romance de Sartre*. **Revista Cult**, ano III, s/n, p. 61, maio 2000, p. 63.)

incessantemente apresentado por Sartre e que Peixoto, de acordo com a última passagem transcrita, reconhece, apostando nessa mesma forma de abordagem.

Nessa análise, Peixoto está elencando, à luz do texto dramático, duas instâncias que compõem um mosaico da realidade histórica que ele visualiza na construção de Sartre, a saber: a reflexão sobre a maneira de os homens se relacionarem e a luta pela libertação nacional. Estas podem ser compreendidas, respectivamente, como a “exigência da subjetividade humana” e “inquietação social”. Não se deve esquecer que são justamente essas questões que, segundo Gerd Bornheim, Sartre enfrenta em sua procura por associar existencialismo e marxismo, discussão esta teorizada em *Questão de Método*. Mais uma vez, fica evidente a marca da temporalidade temática que essa leitura apresenta.

Porém, se em momentos anteriores o diretor havia procurado dar uma ênfase maior a esse segundo aspecto, a opção por “partir da história” já evidencia a singularidade de sua leitura, ou seja, se antes é questionada a “solução” sartreana, que em última instância se volta para o que é individual, agora ele aposta e acredita no que se apresenta em meio ao processo: a possibilidade de os sujeitos refletirem sobre suas posturas. E isso evidencia o tema da responsabilidade individual frente à história. Em verdade, ao reconhecer esse aspecto, Peixoto traz à tona a necessidade do que Sartre descreve como “interiorização do exterior”.

A verdade é que a subjetividade não é nem tudo, nem nada; ela apresenta um momento do processo objetivo (o da interiorização da exterioridade), e este momento se elimina sem cessar para sem cessar renascer novamente. Ora, cada um desses momentos efêmeros – que surgem no curso da história humana e que não são jamais nem os primeiros nem os últimos – é vivido como ponto de partida pelo sujeito da história.⁷⁴

Não se objetiva, neste momento, retornar ao impasse colocado pelos diferentes pontos de partida que se apresentam nas acepções de dramaturgo e diretor, mas compreender a consequência que este último retira da possibilidade de os sujeitos pensarem sobre o processo.

Essa possibilidade é, para Sartre, a própria subjetividade. Ela se apresenta como um momento do processo objetivo. Peixoto, ao dizer que a “sobrevivência impõe novos e inesperados conceitos”, também compartilha dessa visão. Em seguida a esta afirmação, é

⁷⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Questão de Método*. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 125.

recuperado um dos embates que o texto dramático apresenta: o assassinato de François. Percebe-se que uma das soluções de Sartre é selecionada e lida não apenas como “difícil e trágica”, mas também como “talvez necessária e difícil”. Assim, para evidenciar o surgimento de “novos conceitos”, Peixoto se apropria justamente dessa ação.

Em verdade, é difícil retirar outras conseqüências dessa sua interpretação, haja vista que ele, no que tange à morte desse personagem, não estende a discussão. Mas ao referir-se a ela como “talvez necessária”, mostra uma possível aprovação do recurso sartreano e isso resulta num questionamento: será que Peixoto comunga também com as questões éticas que possam envolver esse ato?

Quanto a esse aspecto, sua rápida colocação não deixa margem para respostas. Mas o exercício de reflexão que apresenta, ao associar o surgimento de inesperados conceitos com a morte de François, explicita algo que é constantemente posto no pensamento de Sartre: a ação cria e estabelece novos valores. Estes são confirmados e definidos por aquela. E a ação tem um fundamento único, que é a liberdade. Assim, essa temática é, também para Peixoto, a base da exigência de novos conceitos.

Nesse sentido, as questões filosóficas e existenciais da construção sartreana são aceitas sob a justificativa de “revisar nossos conceitos e forjar respostas conseqüentes”. E se Peixoto acredita que há espaço para esse tipo de exercício, conseqüentemente nada está dado de forma definitiva, isto é, ele aposta, assim como Sartre, na história como um “campo de possibilidades”.

Com o intuito de refletir sobre essa concepção de história, considere-se a seguinte análise de Michel Löwy:

[...] se o ‘novo’ é possível, é porque o futuro não é conhecido antecipadamente; o futuro não é o resultado inevitável de uma evolução histórica dada, o produto necessário e previsível de leis “naturais” da transformação social, fruto inevitável do progresso econômico, técnico e científico – ou o que é pior: o prolongamento, sob formas cada vez mais aperfeiçoadas do mesmo, do que já existe, da modernidade realmente existente, das estruturas econômicas e sociais atuais.⁷⁵

Nessa passagem está caracterizado o que o autor denomina como o “marxismo da imprevisibilidade”. Certamente essa forma de compreender a realidade não rejeita as

⁷⁵ LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: um aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 149.

transformações sociais e nem as contradições oriundas do processo econômico, científico e técnico, mas o curso dos acontecimentos históricos escapa às certezas irreduzíveis. E isso, conforme apontado por Löwy, é consequência não só da limitação dos métodos de conhecimento, mas da natureza da *práxis* humana. Assim, o resultado das ações de indivíduos e grupos foge a cálculos preestabelecidos. Ele complementa a reflexão:

Independentemente de se designar essa dimensão irreduzível [natureza da *práxis* humana] como “fator subjetivo”, “voluntarismo”, “liberdade do indivíduo”, “autonomia dos atores sociais” ou “projeto humano”, o que ocorre é que a ação política escapa a qualquer tentativa de analisá-la como simples função das estruturas ou, o que é pior, resultado das “leis científicas” da história, da economia ou da sociedade.⁷⁶

Löwy explicita assim a concepção de “história aberta” de Walter Benjamin. Essa forma de abordagem evidencia fundamentalmente que os atos humanos não podem ser reduzidos a métodos de evolução ou estrutura. Essa concepção de história converge com a do existencialismo, qual também é teorizada em *Questão de Método*. É a indicação da necessidade de se atentar para o que é singular: é “superando o dado em direção ao campo dos possíveis e realizando uma possibilidade entre todas que o indivíduo se objetiva e contribui para fazer a História”.⁷⁷ E, ao mesmo tempo, se faz uma contraposição à idéia que procura estabelecer um método *a priori* de lidar com as constantes históricas.

Certamente retirando diferentes consequências, mas num caminho próximo, Benjamin e Sartre fazem uma crítica a determinada visão marxista de história.⁷⁸ Torna-se válido, nesse momento, destacar um outro trecho da obra de Sartre.

⁷⁶ LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: um aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 150-151.

⁷⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Questão de Método*. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 153.

⁷⁸ Uma outra possibilidade de aproximá-los, especialmente no que tange à concepção de história, é a maneira como concebem o passado. Em uma de suas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin diz: “[...] O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”. (BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223. v. 1.) Num caminho bastante próximo, Fredric Jameson faz a seguinte ponderação sobre Sartre: “O modelo sartriano também oferece um modo de relacionamento diferente da descrição marxista clássica, que vê a história como uma série relativamente objetiva de eventos. Para Sartre [...] cada geração reinterioriza o passado, assume responsabilidade por ele e, assim fazendo, também o recria, num certo sentido”. (JAMESON, Fredric. *Sartre e a História*. In: _____. **Marxismo e Forma**: teorias dialéticas da literatura no século

Por não se desenvolver em investigações reais, o marxismo utiliza-se de uma dialética paralisada. Opera, com efeito, a totalização das atividades humanas no interior de um *continuum* homogêneo e infinitamente divisível. Esta temporalidade-meio não é perturbadora quando se trata de examinar o processo do capital, pois é justamente essa temporalidade que a economia capitalista engendra como significação da produção, da circulação monetária, da repartição dos bens, do crédito, dos juros compostos. Assim, ela pode ser considerada como um produto do sistema. Mas a descrição deste continente universal com o momento de um desenvolvimento social é uma coisa e a determinação dialética da temporalidade real (isto é, da relação verdadeira dos homens com seu passado e com seu futuro) é outra.⁷⁹

O *continuum* homogêneo e divisível que Sartre utiliza para mostrar a falta de medida que se adota ao colocar no mesmo patamar a temporalidade econômica e a relação entre os homens se aproxima da descrição benjaminiana do “marxismo da imprevisibilidade”. Não é aleatoriamente que Löwy aproxima os dois intelectuais:

Sartre jamais conheceu os escritos de Walter Benjamin, mas seria interessante comparar suas concepções – certamente muito diferentes – da “história aberta”. É evidente que o existencialismo do primeiro está em muitos lugares do messianismo judaico do segundo.⁸⁰

Desta forma, tanto no existencialismo quanto no pensamento benjaminiano, a *práxis* humana não é resultado de cálculos. Essas duas interpretações reconhecem a interseção dos homens. Considerando-se que estes não têm seus atos medidos, a concepção de história que aqui se apresenta não pode ser construída de forma estanque ou linear.

Fernando Peixoto, ao reconhecer a importância das “crises existenciais”, ou ao dizer que a sobrevivência impõe novos conceitos, compartilha e sistematiza essa visão que se apresenta em Benjamin e Sartre. Em verdade, a sua idéia do “novo” cumpre o papel de saturar um *continuum* e ressaltar a capacidade de (re)invenção humana.

XX. Tradução de Iunna Maria Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 225.) Percebe-se que o “encontro secreto” de Benjamin se assemelha e complementa a “reinteriorização” de Sartre e, para ambos, o passado exerce uma força sobre o presente, isto é, há uma aposta no tempo que escapa à linearidade.

⁷⁹ SARTRE, Jean-Paul. Questão de Método. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 152.

⁸⁰ LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: um aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 151.

As passagens: “nesse caso, como a cada geração, foi nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo”;⁸¹ “dizer de um homem o que ele é, é dizer ao mesmo tempo o que ele pode e reciprocamente: as condições materiais de sua existência circunscrevem o campo de suas possibilidades”;⁸² e ainda: “revisar nossos conceitos e forjar respostas conseqüentes”⁸³ estão situadas respectivamente nos escritos de Benjamin, Sartre e Peixoto. No primeiro trecho, fica evidente que não é apenas o presente e o futuro que devem ser concebidos como campo de possibilidades, mas o passado também deve ser estudado e recuperado à luz dos aspectos que poderiam ter acontecido. O segundo está explicitando o papel que a subjetividade ocupa no processo. E o terceiro, por sua vez, pauta-se no reconhecimento das “crises existenciais”. Não há dúvida que sejam três sentidos fundamentados na história como um campo dos possíveis. Ao mesmo tempo, mas sob diferentes maneiras, cada uma dessas análises está dialogando com um aspecto que Eagleton localiza em Marx, qual seja: “Descrever uma forma particular do corpo como histórica é dizer que ela é capaz continuamente de fazer alguma coisa com aquilo que a faz”.⁸⁴

Essa última passagem, conforme posto antes, demonstra a particularidade da “recuperação dos sentidos humanos” proposta por Marx. Contudo, o termo histórico é utilizado justamente por trazer à tona uma necessidade de ultrapassagem e isso é algo que as três abordagens anteriores também compartilham. Assim, independentemente de o passado fazer um apelo ao presente e ao futuro (Benjamin), ou de o campo das possibilidades estar situado especialmente nos próprios indivíduos (Sartre), ou, ainda, da importância de revisar conceitos (Peixoto), todos esses apontamentos são históricos porque, em última instância, se organizam em situações passíveis de serem superadas.

⁸¹ BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223. v. 1.

⁸² SARTRE, Jean-Paul. Questão de Método. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.) **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 153.

⁸³ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 214.

⁸⁴ EAGLETON, Terry. O sublime no marxismo. In: _____. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 148.

Dessa forma, é justamente nessa capacidade que Peixoto aposta ao reconhecer as questões existenciais do pensamento sartreano. Em verdade, o seu relacionamento com essas instâncias é dialético, pois ele visualiza e inclusive aceita o papel que cumprem no processo, mas não deixa de questionar a solução apontada por Sartre, que, de acordo com sua interpretação, volta-se para o aspecto individual. À luz das reflexões de Peixoto sobre a obra/pensamento de Sartre que aqui foram utilizadas, percebe-se que sua leitura é extremamente crítica e seletiva.

Nesse processo de (des)construção e (re)construção, até o momento, foi evidenciado o “lugar” em que se fundamenta a exigência de Peixoto quanto a uma abordagem mais coletiva. Da mesma maneira, o reconhecimento das “crises existenciais” também se organiza frente a um sentido.

Contudo, se estas são aceitas com ressalva, existe um dado do próprio texto dramático que evidencia uma concordância plena: “Sartre diz que, dos personagens, é Canoris quem tem razão, e nisto estamos *totalmente* de acordo”.⁸⁵ Percebe-se que aqui a credibilidade no personagem é o ponto de encontro efetivo entre Peixoto e Sartre. Torna-se válido indagar: o que a construção desse personagem propõe para além dos demais? Qual o significado de ele ser aqui recuperado? Essa escolha deve ser avaliada diante das questões suscitadas pela leitura do diretor.

Adentrando o universo da peça, pode-se destacar um dos diálogos entre Canoris e Henri:

Canoris – Nós temos companheiros que precisam de ajuda.

Henri – Que companheiros? Onde?

Canoris – Em todo lugar.

Henri – Você fala! Se eles nos pouparem, vão é nos mandar para as minas de sal.

Canoris – E daí? A gente foge.

Henri – Você, fugir? Você não passa de um farrapo.

Canoris – Se não for eu, será você.

Henri – Uma chance em mil.

Canoris – Vale a pena o risco. E mesmo se a gente não conseguir fugir, tem outros homens nas minas: velhos que estão doentes, mulheres que não estão agüentando. Eles precisam de nós.⁸⁶

⁸⁵ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 214.

⁸⁶ SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Fernando Peixoto. Versão Datilografada, f. 52-53. Não publicado.

O motivo que leva Canoris a tentar convencer os outros a fornecerem uma pista falsa para os milicianos evidencia a forma como ele se distancia de uma preocupação consigo mesmo. A possibilidade que a libertação traria fez-se inicialmente em Henri e depois em outros homens, ou seja, a referência que ele utiliza ultrapassa o aspecto individual.

Essa maneira de o personagem colocar-se no processo, quando associada à exigência de Peixoto quanto a “indivíduo que pertence a um determinado coletivo social”, deixa evidente o sentido de sua retomada. Mas a aceitação certamente não se restringe a esse aspecto. De acordo com as questões abordadas no capítulo anterior, de todos os resistentes que passaram pela experiência da tortura, Canoris é o único que não se “satisfaz” apenas com o não falar. Inclusive uma indagação de Henri: “Por que é que você quer que eu recomece a viver quando eu posso morrer em paz comigo”,⁸⁷ faz um contraponto com toda a sua postura. Nessa perspectiva, a interpretação de Luiz Carlos Maciel sobre esse personagem deve ser lembrada.

Canoris tem a atitude que Sartre aprova. Ele também não fala [...]. Esse militante comunista enfrenta a tortura e está pronto para morrer. Mas se há possibilidade de viver sem trair, ele há de escolher a vida com todas as novas lutas e responsabilidades que ela trará. As vitórias para ele são sempre provisórias: não podem ser eternizadas como querem Lucie e Henri.⁸⁸

Assim, se Lucie e Henri, ao viverem a tortura, sentem que cumpriram seus papéis, ou seja, o sentido de suas posturas finaliza-se com o silêncio, Canoris, em contrapartida, procura “devolvê-los” para o projeto que moveu suas ações. E, ao mesmo tempo, a sua preocupação com os companheiros, outros homens, velhos, mulheres, etc., demonstra que o projeto coletivo no qual ele apostou se estende para além do “não entregar-se” nas mãos dos milicianos. Para Lucie e Henri essa experiência e a constante reflexão sobre ela parecem tê-los transportado para o “outro lado”, que seria o fato de eles se sentirem mortos, já Canoris procura retomá-los para a vida. E esta para ele faz-se numa luta constante: “o mundo é aquilo que você faz no mundo. Os companheiros é aquilo que você faz por eles”.⁸⁹

⁸⁷ SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Fernando Peixoto. Versão Datilografada, f. 52. Não publicado.

⁸⁸ MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre vida e obra**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 129.

⁸⁹ SARTRE, Versão Datilografada, op. cit., f. 55.

Dessa maneira, acredita-se que, por fundamentar-se numa forma específica de compreender a realidade histórica e social, conforme apontado antes, Peixoto fez sua opção por Canoris e, em consequência, por esse universo que o personagem apresenta. Dando continuidade à justificativa de sua opção, ele ainda diz: “com Canoris e com Jean, Sartre transformou sua existência numa experiência, procurando, por todos os meios, inclusive pela militância prática, teorizar uma crise não apenas sua mas de toda uma classe intelectual”.⁹⁰

Tanto Jean quanto Canoris mantêm uma postura bastante distinta da dos outros personagens. Assim, não se suicidam, como o fez Sorbier; não se sentem tentados a delatar, como François, e também não se colocam na “roda viva” do orgulho, como fizeram Lucie e Henri. Nenhuma dessas possibilidades de “fuga” encontra espaço em suas ações, ainda que cada uma delas, à luz da construção sartreana, esteja repleta de significados.

Canoris, diferentemente de Jean, passou pela experiência da tortura, e mesmo assim continua apostando na certeza de que pode ser útil à causa. Esse aspecto deve ser ressaltado porque ambos acreditam na luta pela Resistência, mas o primeiro personagem, ainda que tenha vivido uma “situação limite”, continua a compartilhar da mesma perspectiva que envolve o segundo.

Nesse sentido, a retomada de Peixoto torna-se evidente. Contudo, resta investigar a idéia de “crise” que é avaliada frente à sua escolha. Qual o sentido da “crise” que, de acordo com essa interpretação, “Sartre teorizou com Canoris e Jean”? Faz-se necessário retornar à forma pela qual esses personagens se movimentam em meio ao processo, especialmente Canoris, já que este é a materialização do ponto de convergência entre dramaturgo e diretor. Considere-se a maneira pela qual esse personagem dirige-se a Henri: “cada um dos teus atos vai ser julgado em relação à tua vida inteira. Se você se deixar matar enquanto você ainda pode trabalhar, não pode existir nada de mais absurdo que a tua morte”.⁹¹ E, posteriormente, relembre-se o que ele diz para Lucie: “o mundo é o que você faz no mundo. Os companheiros é aquilo que você faz por eles”.⁹²

⁹⁰ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 214.

⁹¹ SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Fernando Peixoto. Versão Datilografada, f. 54. Não publicado.

⁹² Ibid., f. 55.

À luz das afirmações de Peixoto, o que está teorizado nessas passagens? E será que isso pode ser concebido como “crise”? Em verdade, o que esses diálogos explicitam é um apelo para ultrapassar a crise e isso só pode ocorrer pela ação. Canoris, ao contrário de Lucie e Henri, não se encontra “satisfeito” com o pensamento sobre o que “conquistaram”, isto é, o silêncio diante dos milicianos. Ele deseja viver e prosseguir a luta.

A “crise” que Peixoto identifica e que certamente, para sua leitura, a construção desse personagem procura resolver, está situada entre duas instâncias: pensamento e ação. Essa abordagem encontra-se posta não apenas sob a forma de ficção sartreana:

Não se trata assim, para o intelectual, de julgar a ação antes de ela ter começado, de fazer com que ela seja realizada ou de comandar-lhes os momentos. Mas, ao contrário, de pegá-la andando, em nível de força elementar [...], nela se integrar, dela participar fisicamente, deixar-se penetrar e se deixar levar por ela e só então, na medida em que toma consciência de que isso é necessário, decifrar sua natureza e esclarecê-la sobre seu sentido e possibilidades.⁹³

Canoris materializa a credibilidade e o sentido da ação em Sartre. E Peixoto, ao escolhê-lo, também o faz: “o espetáculo parte da aceitação de que um homem está morto desde o instante em que deixa de ser útil ao tempo em que vive, às necessárias transformações da sociedade da qual faz parte. E que, sem trair, é preciso viver sem eternizar as vitórias”.⁹⁴ Se em momentos anteriores ficou evidenciado o sentido que pode ser agregado ao reconhecimento que Peixoto faz das chamadas “crises existenciais”, agora sua aposta no personagem veio matizar a necessidade de ultrapassá-las.

Nesse sentido, a maneira como o diretor se refere à construção sartreana se assemelha bastante à forma pela qual Walter Benjamin reporta-se ao passado: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo”.⁹⁵ Essa reflexão, quando associada às questões suscitadas pelo texto dramático, pode ser compreendida no sentido de que não é suficiente aparecer como “salvador”, isto é, a

⁹³ SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução de Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994, p. 48.

⁹⁴ PEIXOTO, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 214.

⁹⁵ BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224. v. 1.(Tese VI)

“vitória”, o não delatar ou não entregar-se nas mãos dos colaboracionistas é importante, já que, em última instância, permitiu a Jean a possibilidade de prosseguir na resistência. Porém, não é suficiente, é necessário dar continuidade à luta. É com esta motivação que, dentre os “mortos” de Sartre, Canoris é aquele que Peixoto escolhe para “ressuscitar”.

Enfim, a temporalidade temática a que Peixoto submeteu a escritura de Sartre trouxe à tona o debate entre o existencialismo e marxismo. No exercício de reflexão aqui proposto, ainda que de forma breve, foi possível lançar várias questões, algumas respondidas e outras apenas suscitadas. Mas o que fica evidente – o ponto de convergência entre ambos – é uma requisição de luta e uma procura por reafirmar a liberdade. É o que está igualmente ressaltado pelos dois intelectuais, independentemente do ponto de partida de cada um.

Todavia, essa exigência de luta e liberdade que a construção de Canoris organiza pareceria abstrata se não fosse situada no “lugar” onde todo esse exercício ocorre e na forma que adquire ao ser levada para o palco. Eis as instâncias prioritárias do próximo capítulo.

A estética como costume, sentimento, impulso espontâneo pode conviver perfeitamente com a dominação política; porém esses fenômenos fazem fronteira, embaraçosamente, com a paixão, a imaginação, a sensualidade, que nem sempre são tão facilmente incorporáveis. [...]. A subjetividade “profunda” é o que a ordem social dominante deseja atingir, e também o que ela tem mais razão de temer. Se a estética é um espaço ambíguo e perigoso, é porque [...] há alguma coisa no corpo que pode voltar-se com o poder que a inscreve; e esse impulso só pode ser erradicado se extiparmos, junto com ele, a própria possibilidade de legitimar o poder.

EAGLETON, Terry.

Diferentemente do acontecimento político, o literário não possui conseqüências imperiosas, que seguem existindo por si sós e das quais nenhuma geração posterior poderá mais escapar. Ele só logra a seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la.

JAUSS, Hans Robert.

Capítulo 3

Mortos sem Sepultura em cena: a escolha e a forma

Entre as produções de conhecimentos histórico e estético

Há muito já se discutem as intrínsecas relações entre história e ficção. O grau de cunho artístico ou ficcional presente no trabalho do historiador foi objeto de densas e instigantes análises. Assim, para alguns pesquisadores a escrita histórica não difere, por exemplo, das narrativas ficcionais; para outros ela, ainda que se aproxime desse campo, tem sua especificidade.¹

Pelos deslocamentos, aproximações e contraposições, cada uma dessas instâncias, ao deixar-se entrecruzar, seja priorizando o viés histórico, seja o artístico, adquire diferentes contornos. Talvez uma maneira de mediá-las seja evidenciando o que o conhecimento histórico tem de ficcional e, ao mesmo tempo, procurando as “marcas” que este último carrega do outro. Percebe-se que, nesse processo, os dois campos em conjunto apresentam outras nuances. Dito de outra forma, essa associação permite lançar novos olhares para o “ofício de historiador”,² tanto no que tange ao “resultado final” de seu trabalho (escrita) quanto à maneira pela qual se movimenta frente à documentação (questão metodológica); e, reciprocamente, o universo ficcional, ao ser avaliado sob o crivo das questões postas no âmbito da história, não pode ser situado num “não lugar” ou estar alheio ao tempo.

Certamente todas essas questões adquirem relevância singular quando o objeto de reflexão é a cena teatral. Desta feita, pode-se questionar: relativamente à montagem de *Mortos sem Sepultura* no Brasil em 1977, como fazer a mediação entre o conhecimento histórico e o conhecimento artístico?³ É válido destacar ainda que cada um desses campos se organiza de acordo com as discussões suscitadas pelo “lugar” de que se origina.

¹ Dentre outros autores, esse debate encontra-se em:

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

GUINZBURG, Carlo. **Relações de Força**: história, retórica, prova. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 192 p.

CHARTIER, Roger. A História entre Narrativa e Conhecimento. In: _____. **À Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 81-100.

² Essa expressão é sistematicamente utilizada por Marc Bloch. BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O Ofício do Historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

³ A expressão conhecimento artístico pode aqui ser compreendida como uma maneira de investigar a linguagem teatral, ou seja, envolve os aspectos do diálogo texto X cena bem como a mediação concretizada entre uma instância e outra.

No que se refere à encenação de *Mortos sem Sepultura*, existe uma diversidade de problematizações que merecem ser colocadas. A primeira delas é que o texto, ao ser escolhido para a montagem, é retirado de seu “contexto”⁴ originário. Escrita na França em 1946, a peça evidencia temas e embates que dialogam com seu momento. Entretanto, ao ser relida, adaptada e montada no Brasil em 1977, adquire outros significados. Assim, a literatura dramática se insere numa temporalidade e a escrita cênica se organiza em outra. De que forma se entrecruzam?

Uma segunda questão refere-se à escolha do texto e sua conseqüente “resposta formal”. Segundo o diretor Fernando Peixoto, a sua opção por esse texto dramático deve-se à tortura, temática na qual a peça de Sartre faz um mergulho. Porém para o “laboratório histórico”, ou seja, o momento sobre o qual a encenação se organiza, esse tema é extremamente atual, pois no Brasil dos anos de 1970 esse “recurso” foi empregado com muita frequência. Nesse sentido, outros questionamentos surgem: o texto evidencia “[...] a questão da tortura, do torturado, do torturador; a tortura, o torturado e o torturador são os três temas que são movidos”,⁵ mas será que essa relação ocorre da mesma maneira em todos os lugares? Ou seja, de que maneira a “resposta formal” que o encenador fornece ao dramaturgo particulariza a relação entre as três instâncias? E, ainda, para além de “escancarar” e denunciar a tortura, existem outras conseqüências resultantes da montagem do espetáculo?

Todas essas problematizações são importantes, pois “[...] nenhuma realidade está dada de antemão; a cena deve fazer um caminho específico em cada obra, em cada espetáculo, em cada leitura”.⁶ No caso específico da montagem de *Mortos*, o trabalho do historiador que opta por reconstituir esse caminho da cena ocorre em diversos níveis de experiência: o do diretor e demais agentes envolvidos nesse projeto, o universo dos anos de 1970 no Brasil, a leitura que a crítica especializada fornece ao espetáculo, etc.

⁴ O uso desse termo deve ser compreendido na seguinte acepção: “[...] contextualizar, portanto, é buscar estabelecer novas significações para o objeto, analisando, juxtapondo, comparando ou contrapondo diferentes documentos históricos”. (RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e História do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002, p. 270.)

⁵ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota Ramos em novembro de 2001.

⁶ GUEDES, Antonio. A Cena, a platéia... dois universos muito sentidos. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 68, 1998.

Grosso modo, é possível dizer que se está diante de duas instâncias específicas: num campo que pode ser chamado de histórico está o tema da tortura, a diversidade de contradições impostas pelos anos de Ditadura Militar e a necessidade de encontrar “meios” de responder a ela; num outro campo, que pode ser compreendido como “ficcional”, está a cena. Existe algo que não pode deixar dúvidas: ambos estão intrinsecamente correlacionados. O estudo da cena pode contribuir para evidenciar que a fronteira entre eles é realmente tênue. Mas isso traz, de um ponto de vista metodológico, algumas “exigências”:

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.⁷

No caso da montagem de *Mortos*, essa materialização de fragmentos a que se refere a historiadora Rosangela Patriota conta com uma diversidade de materiais: depoimentos, fotos, programas do espetáculo e críticas. Certamente cada um desses vestígios não fala por si só⁸ e exige um tratamento específico. Contudo, ainda fica um questionamento: como organizar tudo isso, considerando o vínculo entre os conhecimentos histórico e artístico?

Uma possibilidade para analisar essa relação é fazer uma extensão, para o estético, do que se denomina de cunho artístico. E não se trata apenas de uma questão de terminologia. O conceito de estético encontra-se envolto numa série de dimensões. Assim, ele é resultante de escolhas, as quais explicitam temas como “qualidade” e “valor” estéticos, que estão efetivamente situadas no âmbito da própria história. Ao mesmo tempo, essas questões materializam-se e tornam-se perceptíveis por meio da recepção.⁹

⁷ PATRIOTA, Rosangela. 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, Rosangela. (Orgs.). **Histórias e Historiografia**: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003, p. 73.

⁸ Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O Ofício do Historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

⁹ Para esta proposta de reflexão é propício que o termo se estenda para a “Estética da Recepção”. No que se refere a este campo de conhecimento, a pesquisa que aqui se apresenta pautou-se em: ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.

No que se refere ao estudo da cena em *Mortos sem Sepultura* pode-se afirmar que, em meio ao processo de leitura do texto, sua adaptação e a forma da escrita cênica, a recepção ocorre em duas instâncias. Num primeiro momento os leitores “iniciais” da peça são os agentes que tornaram a montagem possível, a saber: diretor, atores e cenógrafos. Em verdade, a cena é a materialidade desse trabalho. E o segundo momento se concretiza a partir daí. Percebe-se que entre texto e cena encontra-se um leque de possibilidades,¹⁰ e o estudo da recepção, nos dois sentidos descritos, é uma maneira de explicitá-las.

Nesse sentido, compreender como um processo a relação entre a obra e o leitor/espectador resulta em considerar as implicações estéticas e históricas, como explicita Jauss:

[...] a implicação estética reside no fato de a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico e tornando visível sua qualidade estética.¹¹

A análise de Jauss refere-se ao campo da literatura, mas é primordial estendê-la para o teatro.¹² No âmbito da estética pode-se dizer que a “recepção primária” em *Mortos*

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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. p. 43-61.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: Ibid. p. 83-132.

STIERLE, Karlheinz. Que significa recepção dos textos ficcionais? In: Ibid. p. 133-187.

¹⁰ Por tratar-se de um texto dramático de Jean-Paul Sartre, toda a mediação entre texto e cena tem uma especificidade. Conforme pontua Rosângela Patriota, essa dramaturgia traz à tona uma intensa questão política e prática. Nesse processo o dramaturgo não se restringe a ser dramaturgo e o encenador não se limita a ser encenador. Aqui estes artistas podem também ser pensados como intelectuais. (Cf. PATRIOTA, Rosângela. 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 de ago. 2005. Transcrição nossa. Não Publicada.) No que se refere especialmente ao trabalho de Fernando Peixoto neste processo criativo, uma questão merece ser posta: de que forma é possível concebê-lo como um intelectual? Antes de responder a esta indagação, deve-se ressaltar que a utilização deste termo pode-se estender para a própria concepção sartreana, ou seja, aquele que, ao situar-se numa perspectiva crítica frente à sociedade, ultrapassa a sua função específica. Assim, se compreendido o papel do intelectual nestes termos, verificar-se-á que Peixoto procurou continuamente estabelecer intervenção por meio do teatro e, por diversas vezes, as questões suscitadas pelo seu trabalho excedem os limites do palco.

¹¹ JAUSS, 1994, op. cit., p. 23.

¹² Esse exercício de reflexão, proposto pelo dramaturgo e diretor José Sanchis Sinisterra, justifica-se no seguinte aspecto: “[A Estética da Recepção] tem-se desenvolvido principalmente no terreno da crítica literária aplicada à narrativa e à poesia, à evolução dos gêneros, às relações entre obra literária e seu público. No entanto, creio que a estética da recepção tem, além disso, uma aplicação potencial bastante

sem Sepultura e a conseqüente avaliação de seu “valor” é efetivada por seus leitores iniciais, conforme descrito antes. Mas o universo destes não é uma página em branco, pois cada um tem uma experiência estética anterior com outras obras. Considerando especialmente a trajetória artística e cultural de Fernando Peixoto, é válido afirmar que, além de dirigir uma série de espetáculos nos anos de 1970,¹³ ele é alguém que reflete e escreve sobre seu próprio trabalho, bem como investiga uma série de questões que perpassam no teatro dentro e fora do Brasil.¹⁴ Assim, a associação entre teoria e prática foi uma constante em seu cotidiano e o seu olhar para a peça de Sartre é antecedido por essa bagagem e com ela se relaciona. Certamente a obra do dramaturgo francês será avaliada também da perspectiva de outras propostas estéticas. Acompanhar este movimento é primordial para compreender a “resposta formal” dada ao texto dramático.

Mas a implicação histórica, na acepção de Jauss, mostra outras possibilidades de reflexão. Para o autor, a visualidade da “qualidade estética” de uma obra é conseqüência de seu próprio significado histórico. Na adaptação que é feita no *Mortos*, percebem-se cortes de cena do texto dramático, vê-se a orientação que o diretor fornece para o trabalho dos atores¹⁵ e ainda a constituição de um outro campo de interpretação que é feito sobre todo este trabalho: a leitura da crítica especializada. Evidentemente existem ainda outras instâncias que serão avaliadas, porém, nos aspectos já citados, há que se considerar a aceitação e/ou recusa de questões postas no texto, ou seja, a evidência de sua “qualidade

prática e útil no terreno do teatro”. (SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia da recepção*. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 68, abr./ jun. 2002.

¹³ Nessa década dirigiu, entre outras peças: *Don Juan* de Molière (1970), *Tambores na Noite* de Bertolt Brecht (1972), *A Semana* e *Frei Caneca* de Carlos Queiroz Telles (1972), *Frank V* de Dürrematt (1973), *Um grito parado no ar* e *Ponto de Partida* de Gianfrancesco Guarnieri, respectivamente em 1973 e 1976, e *Coiteiros* de José Américo de Almeida (1977).

¹⁴ Essas reflexões encontram-se sistematizadas em seus livros:
 PEIXOTO, Fernando. **Brecht vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 354 p.
 _____. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 218 p.
 _____. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002. 303 p.
 _____. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989. 244 p.
 _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989. 361 p.
 _____. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989. 263 p.

¹⁵ Essa possibilidade de reflexão se apresenta no depoimento de Antônio Petrin (concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos, em julho de 2001. Não publicado.), ator que participou da montagem, e será posteriormente analisado.

estética” é oriunda do significado que esses agentes fornecem à obra. E esses significados só podem ser compreendidos historicamente.

Dessa forma, percebe-se que uma reflexão que se pauta no estudo da cena deve fazer um movimento constante entre os conhecimentos histórico e estético. Entre a diversidade de problematizações que esses campos “sugerem”, um caminho viável é “compreender o próprio processo estético do ponto de vista histórico”.¹⁶

Dramaturgo e Diretor: a Estética, o Engajamento e a História

Sob a designação de teatro se circunscrevem duas instâncias: a literatura dramática e a escrita cênica. Conforme apontado por Anatol Rosenfeld, “[...] o texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são *representados*, no momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens”.¹⁷

Da passagem do texto para a cena impõe-se a efetivação de um trabalho que se constitui fundamentalmente por escolhas. E estas interferem em todas as fases do processo: desde a opção pelo texto até a forma pela qual atores e atrizes fornecem materialidade às personagens. No entanto, essas escolhas não surgem de um instante para outro. Ao contrário, elas são consequência da construção de um repertório que é, ao mesmo tempo, estético, intelectual e, sobretudo, histórico.

Essa reflexão pode parecer inicialmente um tanto ou quanto óbvia. Porém, no que se refere à encenação de *Mortos sem Sepultura*, percebe-se que Fernando Peixoto fez uma leitura dialética do texto. Assim, aspectos dele são questionados e (re)propostos. Nesse exercício, essas contraposições abarcam questões de conteúdo¹⁸ e forma. Em meio a todo esse movimento, é necessário considerar as escolhas do diretor em suas instâncias estética, intelectual e histórica. E, ao optar pela peça, este agente não se depara apenas com a mesma, pois existe o “universo do dramaturgo”, o qual, com sua organização interna

¹⁶ Essa é uma das reflexões feitas pela Prof. Dr.^a Rosângela Patriota durante o depoimento de Fernando Peixoto sobre a montagem de *Mortos sem Sepultura*. Não publicado.

¹⁷ ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 21.

¹⁸ Essa abordagem foi sistematizada no Capítulo II.

própria, impõe também questões que se situam em outras instâncias, ou seja, existe um outro repertório.

Nesse sentido, o teatro, ao lidar com temporalidades diferentes (a do texto e a de sua representação ou montagem), traz a necessidade de que o estudo da cena faça a mediação entre dois agentes: dramaturgo e diretor. A considerar esta “exigência” e ao privilegiar uma perspectiva teórica, é válido explicitar duas reflexões, respectivamente de Sartre e Peixoto.

[...] Em suma, trata-se de saber a respeito de que se quer escrever: de borboletas ou da condição dos judeus e quando já se sabe resta decidir como se escreverá. Muitas vezes ocorre que as duas escolhas sejam uma só, mas jamais, nos bons autores, a segunda precede a primeira.¹⁹

[...] Cada vez me inclino mais ao estudo da sociologia do que da estética. Não se trata sem dúvida de transformar a estética num apêndice incrustado no interior da sociologia. Mas é a sociologia que pode fornecer armas mais eficazes para a pesquisa estética. Sobretudo em nosso tempo. A atividade artística é uma produção social. E no campo da sociologia, a arte poderá encontrar parâmetros de seus significados. [...] é preciso unir as duas disciplinas, ao menos. Sem que cada uma delas perca seus significados básicos. Ao contrário, integrando-os numa síntese mais elucidativa para ambas.²⁰

Essas análises se assemelham e, ao mesmo tempo, são díspares. Ambas referem-se à relação forma e conteúdo e igualmente reservam um papel especial para este último. Contudo, as diferenças se impõem com uma força maior.

Em seu sentido literal, a discussão proposta por Sartre afirma que “o que se escreve” antecede a maneira “como se escreve”. E, ainda, ambas podem até mostrar-se num conjunto, todavia jamais o segundo antecede o primeiro. Dito de outro modo, frente à forma o conteúdo se impõe da seguinte maneira: ou ele a antecede ou faz parte de uma mesma escolha. Assim, a escrita é movida, fundamentalmente, por essa “exigência”.

Mas não se trata de qualquer escrita, e sim da que se denomina literatura engajada. Essa se constitui de três componentes: colocar em penhor, fazer uma escolha e estabelecer uma ação. O primeiro sentido se apresenta, pois a literatura engajada, seja em forma de romance, teatro, panfleto, ensaio, etc, ao ser posta e avaliada em uma acepção utilitária

¹⁹ SARTRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?** Tradução de Carlos Filipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 23.

²⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 228.

perde um pouco da sua especificidade. O segundo e o terceiro sentidos são conseqüências do fato de que o escritor evidencia, no produto de seu trabalho, suas opções, e, principalmente, os riscos que assume frente à vida social, política e intelectual de seu tempo.²¹

Uma maneira de sistematizar essa concepção mostra-se na seguinte passagem: “[...] ainda que a literatura seja uma coisa e a moral toda uma outra, no fundo do imperativo estético nós discernimos o imperativo moral”.²² O “imperativo moral” ou que se estende para ético é, portanto, o ponto de partida e o que legitima a escrita. Assim, onde Sartre utiliza a expressão “bons autores” deve-se entender autores engajados. Essa concepção certamente originou toda uma maneira de determinar o que se entende por “autores engajados” e “autores não-engajados”. Conforme evidencia Eric Bentley,

[...] autores não engajados são aqueles que não admitem um envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. Os não engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa torna-se cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes a que eles se limitaram a dar o seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que sua abstenção nos fatos em discussão pode ter tido conseqüências gravíssimas. Da mesma forma eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudando o curso dos acontecimentos para melhor.²³

Situando historicamente, é esta a compreensão da literatura como escolha ética, vontade de participação e urgência que Sartre solicita ao final da segunda guerra mundial.²⁴

²¹ Cf. DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: Edusc, 2002. 332 p.

²² SARTRE, 1948 apud Ibid., p. 34.

²³ BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 154-155.

²⁴ Cf. DENIS, 2002, op. cit.

Nesse processo exige-se que a escrita seja radical e de protesto.²⁵ Delineia-se assim a compreensão de uma forma que está prontamente a serviço do conteúdo.²⁶

Fernando Peixoto, ao dizer que se inclina para o estudo da sociologia e que esta pode fornecer armas para a pesquisa estética, mostra-se também preocupado com o conteúdo. Porém, a expressão *pesquisa estética* singulariza a sua perspectiva. Dessa maneira, se é priorizada essa instância, a forma também cumpre um papel.

Nesse momento, faz-se necessário investigar o que se compreende por “pesquisa estética”. Certamente, é uma preocupação em torno do “como” se diz, ou seja, a forma, especificamente a linguagem. Mas, ao mesmo tempo, a problemática não se situa nesse campo. Conforme apontado por Fernando Peixoto, “é a sociologia que poderá fornecer armas para a pesquisa estética”. Assim, são as questões do âmbito histórico e social que fornecem as bases para o estudo da linguagem. Mais adiante, ainda na passagem já citada, no que tange à relação entre estética e sociologia, encontra-se a seguinte ponderação: “sem que cada uma delas perca seus elementos básicos”.

Da proposta de Peixoto conclui-se que a estética não está “solta”, mas se relaciona intrinsecamente com o social, embora não perca sua característica básica: ser uma linguagem. Como tal está carregada de elementos próprios.

Se, para Sartre, a intenção estética “não pode bastar-se a si mesma e se duplica necessariamente com um projeto ético que a subentende e a justifica”,²⁷ Peixoto, por sua vez, eleva essa mesma dimensão a uma categoria específica, daí a necessidade de uma pesquisa estética apontada por sua análise.

Em verdade, a acepção de “literatura engajada” que se organiza em torno da abordagem sartreana trouxe à tona uma série de noções para se definir o grau de engajamento das produções artísticas, bem como da postura dos autores no decorrer do século XX. Assim, é válido questionar: se Peixoto considera a instância estética como um

²⁵ Cf. BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969. 180 p.

²⁶ Essa compreensão não quer dizer que a forma esteja ausente da produção artística de Sartre, conforme foi evidenciado no primeiro capítulo.

²⁷ DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: Edusc, 2002, p. 34.

espaço que exige uma reflexão específica, o que de certa forma o diferencia de Sartre, ele não é um artista engajado?

Talvez uma forma de avaliar esta questão seja situar o próprio conceito de engajamento em uma perspectiva histórica à luz das afirmações de Benoît Denis:

O espaço das possibilidades no qual se coloca o escritor não é idêntico em todas as épocas; ele está em constante mutação e não pára de se reconfigurar, dando a cada período da história literária o seu período singular. Também a definição do que é a literatura engajada se singulariza no mesmo passo que o espaço das possibilidades no qual ela se inscreve.²⁸

Assim, a definição de engajamento, no que se refere tanto à obra quanto ao autor, tem suas raízes num momento histórico em que ambos estão inseridos. No caso específico da produção artística e intelectual de Peixoto, essa necessidade de situar a idéia de engajamento faz-se importante. Porém, tendo como ponto de partida o seu próprio trabalho, especialmente nos anos de 1970,²⁹ – momento da encenação de *Mortos sem Sepultura* – pode-se dizer que, tanto no âmbito da teoria quanto no da prática, delineia-se um projeto que deve ser compreendido, antes de qualquer outra definição, por uma busca constante de articular arte e política. Sob este aspecto, a leitura de Rosângela Patriota é cristalina:

²⁸ DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: Edusc, 2002, p. 27.

²⁹ Fernando Peixoto esteve à frente de uma série de projetos de montagem nos anos de 1970, ou seja, ele é alguém que atuou intensivamente neste período. Mas, apesar dessa forte presença no campo artístico, o seu nome, os trabalhos dirigidos por ele e as suas propostas de intervenção na arte teatral não se encontram nem minimamente citados no debate que se consolida sobre o teatro nessa década. Essa ausência é claramente perceptível no livro organizado por Adauto Novães (Cf. NOVÃES, Adauto. (Org.) **Anos 70: teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979. 110 p.) Nessa obra há algumas discussões que se centram nas propostas de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, José Celso M. Corrêa; há também uma abordagem sobre empresas e grupos teatrais, bem como sobre o financiamento de espetáculos e a questão da censura. Todas essas análises foram empreitadas respectivamente por José Arrabal, Mariângela Alves de Lima e Tânia Pacheco. Sob diferentes perspectivas, esses autores estabeleceram uma hierarquia de interpretações em que, conforme pontua Rosângela Patriota, “vieram para o centro do debate as condições de produção das montagens”. (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. de 2003/ v. 6, n. 8, p. 118, jan./ jun. de 2004.) Mas isso traz outra consequência: “Tal polarização não considerou que, tanto na década de 1970, quanto nas anteriores, as atividades teatrais, no Brasil e em outros países do mundo, não são desenvolvidas de maneira uniforme. Isto significa dizer: no mercado de bens culturais convivem distintas maneiras de fazer teatro. Em uma mesma sociedade encontram-se: a) teatro comercial; b) espetáculos de companhias financiadas pelo Estado ou por Fundações; c) trabalhos experimentais, desenvolvidos por grupos geralmente vinculados a instituições de ensino e pesquisa; d) atividades artísticas de companhias e/ou grupos que almejam construir uma intervenção social e política por meio de suas montagens”. (Ibid., p. 119.) Pode-se supor então que a não referência ao trabalho de Fernando Peixoto deve-se não às questões artísticas e políticas que seu trabalho é capaz de suscitar, mas ao tipo de debate que se procurou estabelecer. Ainda sobre o teatro nos anos de 1970 é válido consultar: FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 268 p.

[Eis] o elemento mais constante da vida profissional de Peixoto: a análise sistemática de seu trabalho em consonância com reflexões sobre o momento histórico ao lado das possibilidades efetivas de intervenções sociais e políticas e seu respectivo grau de eficácia. Sob essas circunstâncias, as atividades de Fernando Peixoto, nas mais diferentes áreas, foram um exercício constante em defesa da democracia e de valores sociais como ética, justiça e solidariedade, bem como procuraram constantemente interagir com a sociedade brasileira da década de 1970³⁰.

À luz das questões postas até o momento, pode-se dizer que Sartre e Peixoto dão diferentes ênfases ao âmbito da estética. E isso conseqüentemente interfere na forma pela qual cada um concebe o teatro. Faz-se necessário evidenciar o olhar que direcionam para essa atividade. Dessa feita, considerem-se as respectivas afirmações do dramaturgo e do diretor:

Dramas curtos e violentos, algumas vezes reduzidos a dimensões de um só longo ato [...], dramas totalmente centrados em um acontecimento, mas freqüentemente uns conflitos de direito, sustentados por uma situação bem universal – escritos no estilo claro e tenso ao extremo, comportando um pequeno número de personagens que não são apresentados por seus caracteres individuais, mas precipitados numa situação que os obriga a fazer uma escolha, eis, em resumo, o teatro austero, moral, místico e ritual no aspecto que deu origem a novas peças em Paris durante a ocupação e especialmente depois do fim da guerra.³¹

Eu vou citar meu amigo Bertolt Brecht: eu acho que a maior missão do teatro é ser teatro mesmo, é divertir, é ser arte, prazer. Eu não quero nunca, com a visão política muito forte – que às vezes tenho obviamente enfatizado –, me colocar como uma pessoa que é contra a teatralidade em si. Ao contrário, eu acho que quanto mais teatral mais político. Inclusive o político, o histórico, a reflexão, a análise, a crítica nascem quando a *linguagem* em sua totalidade se revela [...] uma coisa não pode caminhar sem a outra. A proposta de revolucionar a sociedade tem que revolucionar a linguagem teatral junto.³²

Apesar de serem avaliações extremamente díspares, ambas, sob diferentes maneiras, suscitam uma análise da relação entre forma e conteúdo. Assim, Sartre, ao propor um teatro austero, moral, místico e ritual³³ que, segundo ele, é específico de dramaturgos de

³⁰ PATRIOTA, Rosangela. 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, Rosangela. (Orgs.). **Histórias e Historiografia**: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003, p. 65.

³¹ SARTRE, Jean-Paul. Forjadores de Mitos. **Cadernos de Teatro**, n.75, p. 9, nov./ dez./ 1977.

³² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 70.

³³ Essas quatro definições foram abordadas no primeiro capítulo.

seu tempo, opta por um “estilo claro”. Percebe-se que é o tema, ou seja, o conteúdo que solicita a clareza que aqui pode ser compreendida como “forma”. Certamente, essa abordagem é resultante da “exigência” de uma “linguagem utilitária”, a qual, conforme evidenciado, faz parte de seu projeto de engajamento.

Num caminho diverso, mas igualmente sem desconsiderar o aspecto político e social, Fernando Peixoto ressalta o aspecto da “teatralidade”. Para ele, a idéia de revolucionar a sociedade é também mediada por um investimento na linguagem.

A análise de Peixoto data dos anos de 1980. É, pois, antecedida por um período considerável de experiência. E esta não se restringe ao trabalho de direção, mas é resultante de um movimento de reflexão crítica e prática constante sobre o fazer teatral. Nesse processo, o contato com os escritos teóricos e produções artísticas de Bertolt Brecht³⁴ cumpre um papel singular:

Para o Brasil e para outros países a obra de Brecht traz indagações significativas: como encená-lo? Como usá-lo para encenar outros textos? Como aproveitar uma lição teórica para a formulação da teoria e prática do teatro brasileiro não só em termos políticos, mas em pesquisa estética e dramaturgia?³⁵

Grosso modo, pode-se afirmar que a idéia de “teatralidade” que Peixoto procura destacar está sistematizada por Brecht e se concretiza na concepção de Teatro Dialético deste. Certamente todas essas instâncias não são apenas terminologias, mas referem-se à prática teatral em seu conjunto, envolvendo atividades que perpassam a leitura e a adaptação de textos dramáticos, a construção de cenários, a proposta de atuação de atores e atrizes, etc. A base desse trabalho está em proporcionar uma análise crítica³⁶ do que é

³⁴ Sem transformar as propostas de Bertolt Brecht em manual ou dogmas, pode-se dizer que Peixoto tem um olhar brechtiano para a cena. Certamente isso se mostra até quando o diretor se depara com as propostas estéticas de outros dramaturgos. Do ponto de vista teórico ele tem duas obras que evidenciam a leitura que fez o teatrólogo alemão:

PEIXOTO, Fernando. **Brecht vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 354 p.

_____. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 218 p.

³⁵ PEIXOTO, 1991, op. cit., p. 16.

³⁶ A construção de uma análise crítica é algo que se impõe entre o espetáculo e o espectador. Nesse processo, os “recursos de distanciamento” presentes no Teatro Épico de Brecht são fundamentais. A saber, recursos literários (ironia, paródia, cômico, sátira); os recursos cênicos com intuito de literalizar a cena (uso de faixas, títulos, cartazes, etc); uso do “grotesco” (o cenário é anti-ilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta); o ator épico não se identifica com seu papel, torna-se narrador e divide-se entre “pessoa” e “personagem” e sobre este último deve emitir sua opinião; a expressão das personagens é determinada por “gestus social” e este permite retirar conclusões sobre sua condição social. (Cf. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 176 p.) É válido ainda destacar que a proposta de Brecht

mostrado em cena, explicitando as possíveis alternativas para as ações dos homens e, nesse processo, o espetáculo entra em relação com a platéia, construindo um vínculo dedutivo.³⁷

Desta forma, Sartre e Peixoto, no que se refere à linguagem, têm propostas distintas quanto ao “lugar” que esta ocupa. Conseqüentemente, essas concepções resultaram também em maneiras diferentes de conceber os elementos do teatro, a exemplo, a relação entre espetáculo e espectador. Inicialmente, considere-se a análise do dramaturgo:

Como a finalidade de nossos autores dramáticos é a de criar mitos, projetar no público uma imagem aumentada e enriquecida de seus próprios sofrimentos, eles recusam aquela preocupação constante dos realistas, que é a de reduzir o mais possível a distância entre os espectadores e o espetáculo. Em 1942, na direção feita por Gaston Baty de “A Megera Domada”, havia um acesso da cena à platéia, para permitir a certos personagens descer entre as fileiras da orquestra. *Estamos muito longe dessas concepções e de tais métodos.* Para nós uma peça não deveria jamais parecer familiar. Sua grandeza deve-se às suas funções sociais e, de certa maneira, religiosas: ela deve-se conservar um rito mesmo falando aos espectadores deles mesmos, deve fazê-lo de uma maneira e um estilo que longe de fazer nascer a familiaridade vem a aumentar a distância entre a obra e o público.³⁸

O diretor, por sua vez, em seu texto dos anos de 1980 – já mencionado –, expressa-se em torno da noção de teatralidade. E o significado desta pode ser explicitado da seguinte maneira:

Num teatro que se pretende processo autêntico, contingente, espontâneo, o espectador não consegue (porque a representação se torna tão “natural”) fazer valer seu julgamento, suas impressões e seus impulsos: ele mesmo se torna um objeto da “natureza”. Brecht insiste em que, para ser reconhecida e tratada como suscetível de ser transformada, a reprodução

centra-se no trabalho do ator: “para realizar esta proposta, em nível cênico, faz-se imprescindível a adoção de uma série de medidas que Brecht em certo sentido centraliza na questão do ator, pois o processo de interpretação será o primeiro a sofrer uma inteira reformulação teórica e prática. Para que o ator esteja capacitado para assumir a tarefa de mostrar-se sem transformar-se inteiramente na pessoa mostrada, para que tenha condições de assumir a tarefa de demonstrador objetivo e lúcido, socialmente responsável e revelador de encadeamentos causais muitas vezes ocultos sob a veste dos hábitos cotidianos que possui a enganadora aparência de tranqüila e inocente normalidade, para que o ator saiba como controlar a liberdade e criatividade sua linguagem de expressão, inclusive fazendo com que as emoções, que não devem ser suprimidas, fiquem submetidas à crítica do espectador, que não se identificará com o que presencia, e para que saiba como não impedir-se a si mesmo de compartilhar emoções, para que transforme suas reproduções da vida social em imagens verdadeiras, mas artísticas, para que não exclua o homem e o prazer de seu teatro, é imprescindível que disponha e aperfeiçoe pela prática uma técnica”. (PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 69.)

³⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 218 p.

³⁸ SARTRE, Jean-Paul. Forjadores de Mito. **Cadernos de Teatro**, n. 75, p. 9, out./ nov./ dez. 1977.

da realidade, por mais completa que seja, precisa ser “figurada” pela linguagem da arte.³⁹

A reflexão de ambos faz referência a uma noção de “distanciamento” entre espetáculo e espectador. Também evidenciam a especificidade do teatro, ainda que um fale em “rito” e o outro, apoiando-se na proposta brechtiana, pronuncie-se em termos de “linguagem da arte”. Contudo, há divergências consideráveis.

Sartre solicita a “não familiaridade” entre obra e público, mas não em termos de utilização dos “recursos de distanciamento”.⁴⁰ Conforme ele mesmo evidencia: “estamos muito longe destas concepções e de tais métodos”. Para ele a “não identificação” é consequência das “funções sociais” que a peça suscita. Assim, fundamentalmente, a distância é oriunda do “conteúdo” presente no texto e não da “forma” como é representado. Percebe-se uma preocupação constante do dramaturgo com o primeiro aspecto, o que não quer dizer que o segundo esteja ausente de sua produção artística. Peixoto, por meio da proposta brechtiana, mostra que entre a realidade e a sua “reprodução” impõe-se uma linguagem e esta, por sua vez, exige investimento e pesquisa estéticas.

De forma geral, esse exercício de reflexão, ao confrontar as diferentes perspectivas do dramaturgo e do diretor, faz-se necessário, pois a resposta formal que Peixoto fornece ao texto de Sartre efetiva-se sob a mediação constante da relação entre o repertório estético e intelectual de cada um.

A ênfase dada a essa instância é fundamental, como se depreende do depoimento de Peixoto sobre a montagem de *Mortos sem Sepultura*, utilizando-se de uma anotação de cena:

De tarde, dia 25 de junho de 1977, sala de ensaios do Teatro Maria Della Costa, com o auxílio do Vitor Knoll, há uma disposição de alguns pontos chave da compreensão do que é o existencialismo, o pensamento de Sartre [...] um princípio de conversa sobre o texto, procurando examinar qual é o sentido do final, qual a necessidade de encontrar uns meios termos ou uma terceira via entre o que a peça não propõe, nem no nível psicológico, nem no didático, nem Stanislavski, nem Brecht, é um texto que não emociona,

³⁹ PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 46.

⁴⁰ Os recursos de distanciamentos brechtianos, a exemplo, a técnica de falar diretamente com o espectador, não são aceitos por Sartre. Para ele, a cena, que cumpre o papel de ser o “espelho crítico” da realidade, só funciona se não for interrompido o ficcional. Cf. LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Sartre e a literatura. **Seminário de Jean-Paul Sartre** (1905-2005). Organização Flora Süsskind e Izabel Aleixo. Mini-curso ministrado no dia 26 ago. 2005. Não publicado.

ele é frio, ele tem talvez, um certo, dá um certo privilégio no universo de análise das idéias.⁴¹

Segundo o diretor, o estudo do texto trouxe à tona a necessidade de encontrar, entre Stanislavski e Brecht, uma “terceira via”,⁴² possibilidade que certamente refere-se a uma forma de materializar as cenas, ou seja, a questão estética. Mas não apenas. Essa exigência ou procura por encontrar uma “forma” para o texto dramático remete à reflexão tanto frente ao mesmo, isto é, aos limites que este apresenta quando contraposto ao universo do diretor, quanto ao próprio “lugar” em que todo esse exercício se organiza. Dito de outro modo, se o processo criativo de Sartre traz a necessidade de confrontá-lo com outras propostas estéticas é porque, do ponto de vista histórico, novas questões se impõem.

Nesse sentido, a compreensão da cena deve pautar-se num movimento entre o “campo ficcional” (o texto dramático e sua escrita cênica) e o “campo histórico” (já que a passagem do texto para a cena não é um trabalho alheio ao tempo e ao espaço). Uma maneira de estabelecer uma relação entre eles é considerar que “[...] o mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente: o mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção, como horizonte do mundo”.⁴³

⁴¹ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

⁴² Essa afirmação de Peixoto será posteriormente retomada, haja vista que ele é um dos índices para o estudo da cena.

⁴³ STIERLE, Karlheinz. Que significa recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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, p. 171. Ainda no que se refere à idéia de “horizonte”, considere-se a abordagem de Stierle: “Para a compreensão desta competência recepcional é de importância decisiva a diferença introduzida por Husserl e desenvolvida por Alfred Schutz entre horizonte interno e externo. O estado de fato do texto é o seu tema, que tem um horizonte externo, na medida em que se refere a tudo que no mundo é o caso, mas permanece tematicamente não apreendido. Ao mesmo tempo porém o próprio tema é horizonte de sua tematização, i.e., horizonte de sua elaboração que se realiza por sucessivas articulações. [...] A relação do tema com o horizonte no texto, contudo, não é de modo algum limitada ao estado de fato complexo do texto, como horizonte interno dos estados de fato nele constituídos. Repete-se, ao contrário, a relação entre tema e horizonte no próprio texto, necessitando ela da atualização realizada pelo receptor”. (Ibid., p. 139.) Certamente, no âmbito da estética da recepção, esta não é a maneira única de definir o conceito. Todavia, as categorias explicitadas pelo autor, tais como a relação entre tema e horizonte e, especialmente, a necessidade de uma “atualização realizada pelo receptor”, são essenciais para a pesquisa que aqui se apresenta. Nesse sentido, o trabalho de montagem de *Mortos sem Sepultura*, o qual, em última instância, evidencia que seu “resultado” pauta-se na recepção inicial do texto dramático, é aqui compreendido como uma mediação entre “tema” e “horizonte”. Sem correr o risco de simplificações, pode-se dizer que na leitura/interpretação que esta peça adquire há a mediação da tortura. Essa prática não se ausenta nem do “tema” e nem do “horizonte”, e é certo que na escrita cênica do espetáculo não se pode desconsiderar uma “atualização realizada pelo receptor”.

A Tortura, o Torturador e o Torturado: “um equilíbrio entre o rigor emocional e o rigor de análise”

No período entre 15/09/1977 e 05/03/1978 estive em cena *Mortos sem Sepultura*⁴⁴ no Teatro Maria Della Costa⁴⁵ em São Paulo. Circunscreve-se nessas poucas linhas um objeto de análise: O espetáculo teatral.

O exercício de “reconstituir” esse passado ou estabelecer uma interpretação possível⁴⁶ para ele traz à tona uma diversidade de agentes⁴⁷ e propostas de intervenção. Em

⁴⁴ Cf. Prestação de Serviços Difusão Sociedade Civil Ltda. Documento cedido pela FUNARTE. Ainda segundo este mesmo documento, em 151 espetáculos realizados, foram vendidos os seguintes números de ingressos: 3.810 inteiras; 7.911 estudantes e 21.231 promocionais a preços menores, sendo, assim o total de público de 32.952. Essa informação é importante se se considerar que, segundo o próprio Peixoto, “para os grandes êxitos São Paulo tem um público de quase 50.000 pessoas. O êxito médio atual é de 35.000. *E são bastante raros os espetáculos que chegam a isso*”. (destaque nosso) (PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 317.) Diante dessa informação, não é possível negar que a encenação de *Mortos sem Sepultura* obteve uma acolhida considerável.

⁴⁵ Esse teatro foi inaugurado em 1954 com o *Canto da Cotovia* de J. Anouilh sob direção de Gianni Ratto. O objetivo era instalar e manter a companhia teatral que havia sido criada na década anterior. Em verdade, esse empreendimento foi antecedido e resultante de um investimento material e, especialmente, cultural/artístico de Sandro Polloni e Maria Della Costa. Ambos já faziam parte do grupo *Os Comediantes*, o qual, na tentativa e necessidade de profissionalizar-se, fundiu-se com o *Teatro Popular de Arte* (TPA), comandado por Miroel da Silveira. Com o encerramento das atividades do primeiro, o segundo parecia seguir o mesmo caminho, mas Polloni solicitou a permissão para utilizar o nome e, juntamente com Maria Della Costa e a atriz e diretora Itália Fausta, passaram a coordenar os novos projetos de montagem. Dentre outros textos, em seu repertório constatarem: *Anjo Negro* (Nelson Rodrigues), *Woyzeck* (Georg Büchner), *A Prostituta Respeitosa* (Jean-Paul Sartre). Em temporada na cidade de São Paulo, encontraram-se com Otávio Frias, na época responsável pela carteira predial do extinto Banco Nacional, surgindo assim a possibilidade de financiamento para a construção de um espaço específico para o teatro. O projeto foi feito por Lúcio Costa e Oscar Niemayer. Como não contavam com um sócio capitalista para promover a empreitada, o recurso para toda a construção foi oriundo de financiamento. E a forma encontrada para o pagamento foi o trabalho nas produções da própria companhia em diversas viagens pelo Brasil. (Cf. MARX, Warde. **Maria Della Costa**: seu teatro, sua vida por Warde Marx. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. 232 p.)

⁴⁶ Uma das primeiras exigências que se impõe para o estudo deste objeto é considerar que ele está situado no passado e, como tal, o seu conhecimento é indireto, se concretiza por vestígios e, fundamentalmente, “o passado: é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e se aperfeiçoa”. (BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O Ofício do Historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 75.)

⁴⁷ Elenco: Othon Bastos, Antônio Petrin, Aryclê Perez, José Fernandes, Wolf Maia, Paulo Guarnieri, Walter Breda, Oswaldo Campoza, Whalmyr Barros.
Cenografia: Helio Eichbauer.

Tradução, Adaptação e direção: Fernando Peixoto.

Essas informações estão presentes no Programa do Espetáculo, contudo, as fotografias revelam fica perceptível que houve substituições, a saber, Aryclê Perez por Nilda Maria, José Fernandes por Walter Marins.

verdade, a cena⁴⁸ é resultante dessas mediações. Assim, os primeiros questionamentos surgem: qual leitura pode ser construída? Ou ainda, do ponto de vista tanto teórico quanto metodológico, como e quais as possibilidades para compreendê-la?

À luz das questões postas até o momento, já se apontou que essa reflexão deve apoiar-se no movimento entre os campos do conhecimento estético e histórico. E mais especificamente, considerar como o faz Karlheinz Stierle, que “o mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente”.⁴⁹ Esses apontamentos são extremamente válidos, porém, de que maneira se origina e se concretiza a “reciprocidade” entre esses dois mundos?

Existe uma aproximação temática entre o texto dramático e o “lugar” em que ele é recuperado, neste caso, o Brasil dos anos de 1970. Dessa forma, o trabalho de montagem faz-se entre um e outro. Em consequência, pode-se dizer que há questões na peça que dizem “algo” sobre o momento em que é relida, pois, caso contrário, não seria escolhida e, ao mesmo tempo, o momento em que ocorre essa retomada é propício para a construção de novos significados. Assim, na passagem do texto para a cena, o primeiro passa a expressar algo além de si mesmo, isto é, evidencia outras possibilidades de compreensão e, paralelamente, por meio da segunda, o “espaço” que organiza todo esse exercício recebe novas nuances. Delineia-se assim a noção de reciprocidade.

⁴⁸ No âmbito do próprio teatro, para o diálogo entre história e cena, a leitura das seguintes obras foi primordial:

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. 240 p.

KAOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

_____. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.

SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da recepção. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 67-79, abr./jun. 2002.

DORT, Bernard. A Era da Encenação. In: _____. **O Teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 61-103

GUEDES, Antonio. A Cena, a platéia... dois universos muito sentidos. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 1, 1998.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tempo. São Paulo: Senac, 1999. 192 p.

⁴⁹ STIERLE, Karlheinz. Que significa recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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, p. 171.

Em verdade, essa mudança de perspectiva mútua que ocorre entre os dois campos que, grosso modo, podem ser denominados como “ficcional” e “real” ou estético e histórico é resultante de um processo. Dessa maneira, compreender a relação estabelecida entre ambos traz à tona duas exigências: a primeira se assenta no fato de que cada um desses níveis compõe-se de uma linguagem específica e a segunda demonstra a necessidade de “voltar ao processo”,⁵⁰ haja vista que isso possibilita que se recuperem os agentes e suas propostas de intervenção e luta.

No que se refere ao aspecto inicial, pode-se afirmar que a compreensão da reciprocidade entre o “ficcional” e o “real” traz a necessidade de “desarticulá-los” e, nesse processo, é provável que se torne perceptível a maneira pela qual cada uma dessas instâncias se organiza. Compreende-se que a expressão “desarticulá-los” se apresenta entre aspas, haja vista que estão intrinsecamente relacionados. A proposta de analisá-los separadamente deve-se apenas a um recurso metodológico.

Quanto ao segundo aspecto, uma possibilidade de retornar ao processo é, sem dúvida, privilegiar a maneira pela qual os agentes “justificam” suas escolhas. Nesse sentido, as colocações de Fernando Peixoto são singulares. Resta indagar o motivo de tal afirmação.

Bernard Dort, em seu texto *A era da encenação*, faz o seguinte apontamento: “[...] nos referimos ao ‘Tartufo’ de Louis Jouvet, ao de Roger Planchon, ao ‘Galileu’ de Giorgio Strehler ou ‘Rei Lear’ de Peter Brook”.⁵¹ Existe algo novo nessa passagem, os textos dramáticos “escapam” de seus autores originais e um novo agente passa a “escrevê-los”: o encenador. Contudo, o surgimento desse agente e o conseqüente papel que exerce na criação de um espetáculo teatral deve ser situado historicamente.

⁵⁰ A utilização desse termo “voltar ao processo” é inspirada em Carlos Alberto Vesentini e, entre outras questões, mostra as possibilidades de compreender a relação história e historiografia: “entender a história como uma memória é perceber a integração que ocorre de maneira contínua entre a herança recebida e projetada até nós, e a reflexão a debruçar-se sobre esse passado, constituir-se em questão e pareceu-me relevante para a aproximação do que é tomado tão-somente por historiografia. Esta poderia deixar ao leitor menos avisado a percepção de que o objeto mesmo sobre o qual ela se debruça – temas, fatos, agentes aí colocados – tem existência objetiva independentemente do seu engendramento no processo de luta e da força de sua projeção e recuperação, como tema, em cada momento específico que o retoma e o refaz”. (VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 18.)

⁵¹ DORT, Bernard. *A Era da Encenação*. In: _____. **O Teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 61-62.

Segundo Dort, até o século XIX era o ator que, seguindo os seus gostos literários e pessoais, se encarregava de organizar todo o material. Posteriormente, a encenação se transformou em uma atividade instituída. Isso foi consequência não apenas da disposição de um número maior de aparatos técnicos, mas também da maneira de conceber os diversos elementos do teatro. Assim, o espaço cênico deixava de ser visto como imutável e de acordo com cada “[...] montagem é necessário construí-lo, imaginar um, novo e singular, em cada oportunidade”.⁵² Paralelamente deu-se a ampliação do repertório e o aparecimento de novos públicos:

Sem dúvida aqui reside o ponto capital: desde a segunda metade do século XIX o teatro não mais possui um público homogêneo e claramente diferenciado segundo o gênero de espetáculos que lhe são oferecidos. Desde então não existe entre espectador e homens de teatro um acordo fundamental e prévio sobre o estilo e o sentido destes espetáculos.⁵³

Nesse processo, os textos não podem manter um sentido único e imutável, eles passam a ser vinculados ao lugar e ao momento em que são relidos. Encontra-se aberto o caminho para que o encenador faça a mediação atualizando texto e espectador e “assine” a montagem.

Próxima a essa abordagem do aparecimento desse agente está a reflexão de Jean-Jacques Roubine:

A encenação parece em primeiro lugar como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenários e figurinos, iluminação e música, trabalho do ator etc. A essa heterogeneidade admitida como inerente à própria arte do teatro atribuiu-se a mediocridade e a decadência do espetáculo no fim do século XIX. Qual remédio? É preciso realizar a integração desses elementos díspares, fundi-los num conjunto perceptível como tal. Por conseguinte, uma vontade soberana deve impor-se aos diversos técnicos do espetáculo. Essa vontade conferirá à encenação a unidade orgânica e estética que lhe falta, mas também a originalidade que resulta de uma intenção criadora.⁵⁴

Uma discussão teórica quanto ao papel que o encenador cumpre é importante, pois, no caso específico da encenação de *Mortos sem Sepultura*, em diversos momentos fica perceptível que, dentre os agentes que atuaram na montagem, o nome do diretor

⁵² DORT, Bernard. A Era da Encenação. In: _____. **O Teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 89.

⁵³ Ibid., p. 94

⁵⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991, p. 42.

Fernando Peixoto aparece com uma frequência maior, embora isso não queira dizer que o espetáculo seja resultado de um trabalho exclusivamente seu. Porém, ao considerar tanto as colocações de Dort e Roubine quanto à experiência de Peixoto, a sua postura crítica frente aos textos e especialmente o fato de refletir e escrever sobre suas montagens, em diversos momentos as suas colocações serão índices de possibilidade de investigação. E a observação do primeiro é extremamente válida para o trabalho de Peixoto: “[...] para o encenador moderno [...] o próprio espetáculo, seu sentido e sua forma, é questionada cada vez mais, *antes de coordenar, o encenador escolhe, decide*”.⁵⁵ (destaque nosso)

Assim, encontra-se justificada a necessidade de se atentar para as afirmações de Peixoto. Em momentos distintos ele explicita sua proposta de intervenção em *Mortos sem Sepultura*, respectivamente nos anos de 1980 e 2001:

[...] no *Mortos sem Sepultura* [...] aparece a necessidade e a possibilidade de uma discussão mais direta e aberta, aproveitando o mínimo de brecha e discutindo a tortura.⁵⁶

[...] enfim havia pontos aí que a gente, em certos momentos queria trazer a coisa mais para uma reflexão sobre a tortura e o torturador no Brasil, daquele momento.⁵⁷

É válido destacar que o “retorno ao processo” faz-se de forma indireta, ou seja, é o diretor que o concretiza⁵⁸ e isso traz conseqüências quanto aos seus possíveis significados. Assim, nessas afirmações do diretor fica explícito o que moveu a escolha pela peça: a tortura no Brasil.⁵⁹ É a vontade e a necessidade de falar sobre esse assunto que instigou a

⁵⁵ DORT, Bernard. A Era da Encenação. In: _____. **O Teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 66.

⁵⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 69.

⁵⁷ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

⁵⁸ Essa colocação faz-se pertinente para evidenciar que o passado se apresenta para o historiador tanto como conceito quanto como procedimento metodológico, isto é, a maneira pela qual os seus agentes o organizam. E, independente das circunstâncias, seja da teoria, seja como prática, está repleto de significados.

⁵⁹ Sob este aspecto, considere a seguinte avaliação de Eric Bentley: “muitas peças adquirem interesse imediato devido a certas circunstâncias especiais, e, quando nos referimos ao teatro político, deveríamos pensar menos exclusivamente em termos de texto, e lembrar-nos mais de quando e onde a peça é representada – e, naturalmente, como ela é representada”. (BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 160.) Essa análise é extremamente oportuna, contudo, pela especificidade de *Mortos sem Sepultura*, bem como da dramaturgia de Sartre, a análise que aqui se apresenta faz-se numa abordagem entre texto e cena.

empreitada no projeto de montagem. Dito de outro modo, é o presente – o Brasil dos anos de 1970 – que sugeriu o retorno ao passado.⁶⁰

Percebe-se ainda que, segundo o diretor, o dramaturgo não particulariza a peça, mas seu objetivo “era a reflexão sobre a tortura no Brasil naquele momento em 1977”. Assim, na correlação passado-presente, a segunda temporalidade procura cumprir o papel de datar⁶¹ a montagem. Todavia, antes de privilegiar o “resultado” dessa proposta de intervenção, ou seja, o estudo de sua forma, é pertinente investigar o “universo” em que se insere a opção de Peixoto.

A concretização da “situação-limite” que o texto apresenta, a qual justifica a sua retomada, depende de três instâncias: a tortura, o torturador e o torturado. Situá-la no Brasil durante o regime militar implica elencar uma diversidade de questões. Essas, por sua vez, dificultam até mesmo a definição de um ponto de partida para esta abordagem, haja vista que, se se privilegiar a prática da tortura em si, há que considerar a sua aparelhagem, métodos, instrumentos e lugares,⁶² ou seja, o significado do seu aparato estrutural. Se, em contrapartida, forem priorizados os agentes que a praticam uma série de nomes e conseqüentes justificativas e confissões⁶³ também aparecem. E quanto àqueles que viveram essa experiência, torna-se ainda mais complicado “contabilizá-los”.⁶⁴ Essas três instâncias

⁶⁰ A abordagem da relação entre passado e presente é inspirada na reflexão que o historiador Alcides Freire Ramos faz sobre o filme *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade. Assim, considere-se a seguinte passagem: “A vontade de falar a respeito do presente levou, considerando a estratégia que adotara, a propor uma relação entre o passado-presente em que, sem dúvida, não é apenas o passado que estaria ajudando a entender o presente, mas os problemas enfrentados no presente [...] é que orientaram a retomada/releitura do passado”. (RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e História do Brasil**. São Paulo: Edusc, 2002, p. 302-303.) Porém, diferentemente do cineasta que, em seu processo criativo, retorna a um tema já elaborado pela historiografia, Peixoto recupera um texto dramático e certamente a linguagem deste singulariza o sentido que a relação entre as duas temporalidades adquire.

⁶¹ A expressão “datar” aqui utilizada não se refere a estabelecer datas ou eventos, mas propõe considerar a perspectiva do diretor. Essa análise é inspirada em: VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 18.

⁶² Sobre este assunto é válido consultar: ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais: um relato para a história**. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990.

⁶³ No que tange a esse assunto, a revista *Veja*, em algumas edições, entrevistou tenentes e coronéis responsáveis por estas “atividades”. A saber: PETRY, André. Porão iluminado. **Veja**, São Paulo, p. 42-53, 09 dez. 1998. DIEGUEZ, Consuelo. Eu vi a tortura. **Veja**, São Paulo, p. 11-15, 03 nov. 1999.

⁶⁴ Baseando-se nos autores do livro *Brasil Nunca Mais*, Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis fazem o seguinte apontamento: “144 pessoas foram assassinadas na tortura, em fugas simuladas ou no ato da detenção; outras 125 simplesmente ‘desapareceram’, sem que sua detenção fosse reconhecida pelas autoridades. Dos que lograram sobreviver, uns puderam responder em liberdade aos processos com base na

são resultantes de algo extremamente específico: nos anos da ditadura a prática da tortura institucionalizou-se. E isso significa que, para levar adiante o seu projeto econômico, político e ideológico, e em nome da Segurança Nacional, os governos militares legitimavam todos os seus atos, especialmente o aviltamento físico e moral de seus opositores políticos.⁶⁵ Assim, era válido prender, violentar e eliminar os “inimigos internos”.⁶⁶ A base desse empreendimento pode-se dizer que era a tortura:

Arma que representava, na verdade, a base da pirâmide do autoritarismo e do sistema de imposição da vontade absoluta dos governantes. No topo existiam os Atos Institucionais, o SNI, o Conselho de Segurança Nacional, as altas esferas do poder. Na posição intermediária da pirâmide, toda a estrutura jurídico-política da repressão e controle: LSN, Lei de Imprensa, inúmeros instrumentos legais de exceção. Pouco acima da base, a justiça militar “legalizando” as atrocidades dos inquéritos, ignorando as marcas e laudos da tortura, transformando em decisões judiciais aquilo que os órgãos de segurança arrancavam dos presos políticos mediante pressões que iam da intimidação para que confessassem, até o limite dos assassinatos seguidos do desaparecimento dos cadáveres.⁶⁷

Nesse processo, o chamado milagre econômico era sustentado por três pilares: exploração intensiva da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial, duras condições

Lei de Segurança Nacional quando pronunciados pelos promotores militares; alguns foram libertados sem ao menos figurar em inquéritos policiais, mas um bom número passou temporada de duração variável em presídios, convivendo com condenados por crimes comuns. Havia ainda situações intermediárias, quando os presos já haviam feito seus depoimentos formais do DOPS, porém permaneciam, sem saber até quando, nas repartições militares, onde novas levas de detentos passavam pelas mesmas torturas”. (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, Lilia Moritz. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 394. v. 4.)

⁶⁵ Acerca deste tema, existem trabalhos que são referências primordiais:

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro**. 35. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 231 p.

GOENDER, Jacob. **Combate nas Trevas a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987. 255 p.

KUSHNIR, Beatriz. (Org.). **Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 260 p.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e História do Brasil**. São Paulo: Edusc, 2002. 364 p.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 1993. 284 p.

⁶⁶ Eram considerados “inimigos internos” aqueles que indistintamente faziam oposição ao regime. Qualquer indivíduo, desde que se manifestasse contra o sistema, seja apoiando os grupos de esquerda armada, seja no campo artístico e intelectual produzindo obras que questionassem as arbitrariedades da ditadura, eram considerados subversivos. Cf. ALMEIDA; WEIS, 1998, op. cit.

⁶⁷ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais: um relato para a história**. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 213.

de trabalho e repressão política severa, entrada de capital estrangeiro.⁶⁸ Para lançar “bases mais sólidas” desse projeto, o Ato Institucional nº 5, denominado “golpe dentro do golpe”, cumpriu um papel:

Sob o lema “segurança e desenvolvimento”, Médici dá início, em 30 de outubro de 1969, ao governo que representará o período mais absoluto da repressão, violência e supressão das liberdades civis de nossa história republicana. Desenvolveu-se um aparato de “órgãos de segurança”, com características de poder autônomo que levará aos cárceres políticos milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato em rotina.⁶⁹

O emprego sistemático da tortura foi uma peça essencial na engrenagem repressiva⁷⁰ e compreendê-la como “atividade rotineira” implica explicitar o quanto a sua prática adquiriu ares de “normalidade”. Assim, indistintamente, homens e mulheres serviram de “cobaias” para as aulas teóricas e práticas de tortura e estas, como método científico, foram incluídas nos currículos de formação militar: “[...] ensino deste método de arrancar confissões e informações não era meramente teórico. Era prático, com pessoas realmente torturadas, servindo de cobaias neste macabro aprendizado”.⁷¹ Paralelamente, uma “equipe de apoio”, constituída por médicos,⁷² era utilizada para avaliar as condições do torturado e indicar as partes do corpo mais propícias para se aplicar a violência:

⁶⁸ Cf. HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003. 95 p.

⁶⁹ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais**: um relato para a história. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 63.

⁷⁰ Outra *peça* de não menos importância foi a censura. Esta se estendeu aos jornais e para toda e qualquer produção artística e intelectual. Conforme afirmam Almeida e Weis: “Uma de suas dimensões mais conhecidas foi a virulência (e a falta de inteligência) com que o regime atacou a produção artística e cultural do país – com impacto às vezes devastador sobre os seus profissionais. Só em 1969, o primeiro ano da era AI 5, foram censurados dez filmes e cinquenta peças teatrais, segundo o então chefe do SERVIÇO DE SEGURANÇA DE DIVERSOES PÚBLICAS, Aluisio Mulethaer de Souza. Mesmo em 1976, quando o regime acenava com a distensão, foram censurados 74 livros – uma em cada três obras examinadas – e 29 peças. Em alguns casos a proibição era total. Vedava-se a encenação de espetáculos, a exibição de filmes e a divulgação de canções. Em outros, extirpavam-se frases, situações, personagens, estrofes. Quase sempre, o objetivo era calar mais que a obra, o autor”. (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. 341. v. 4.)

⁷¹ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1990, op. cit., p. 32.

⁷² Em entrevista à revista *Veja* no ano de 1999, o coronel do exército Elber de Mello Henriques, ao ser questionado sobre a presença de médicos durante as seções de tortura, afirma: “Toda unidade do exército tinha um médico. Eles usavam o médico para evitar que o preso morresse. O médico pegava o estetoscópio, ouvia o coração do preso e dizia ‘pára, pára’, caso houvesse risco de vida”. HENRIQUES, 1999 apud DIEGUEZ, Consuelo. Eu vi a tortura. *Veja*, São Paulo, p. 15, 03 nov. 1999.

[...] o estudo dos processos políticos da justiça militar permite concluir que o uso da tortura, como método de interrogatório e de mero castigo, não foi ocasional. Ao contrário, obedeceu a critérios, decorreu de planos e verbas e exigiu a organização de uma infra-estrutura que ia desde os locais adequados à prática das sevícias, passando pela diversificada terminologia dos instrumentos de suplício, até a participação direta de enfermeiros e de médicos que assessoravam o trabalho dos algozes.⁷³

As conseqüências dessas sevícias são inúmeras. De depoimento forjados, confissões falsas – receios das ameaças feitas aos familiares⁷⁴ – até problemas psicológicos, mentais e, em casos extremos, o suicídio.⁷⁵ As marcas da tortura ultrapassam as dores físicas e em diversos casos são insuperáveis. Conforme evidenciado por Beatriz Kushnir, é o que aconteceu com Maria Auxiliadora Lara Barcelos, que, presa juntamente com Chael Charles Schneir – forte liderança do movimento estudantil e que depois do AI-5 caiu na clandestinidade –, após as sessões de tortura não resistiu:

As dores daquelas sessões de tortura eram tão grandes que Maria Auxiliadora Lara Barcelos, presa com Chael e obrigada por policiais a manter contato sexuais com ele, jamais se recuperou. Banida do Brasil para o Chile, em janeiro de 1971 na troca de presos políticos pelo embaixador suíço, se suicidou, em 1974, aos 29 anos, jogando-se sobre os trilhos de metrô de Berlim às vésperas de completar seu curso de medicina.⁷⁶

Dentre os “sobreviventes”, é válido destacar os relatos de indivíduos que passaram por essa experiência. Inicialmente considere-se a narrativa de Fernando Gabeira, ex-militante que participou do seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick:

Ninguém podia prever, com exatidão, o que se estava passando dentro das prisões brasileiras. Todos nós, em diferentes níveis, estávamos estupefatos. Por mais que enviássemos bilhetes da cadeia, por mais que colecionássemos histórias escabrosas, não conseguiríamos apreender

⁷³ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais**: um relato para a história. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 230.

⁷⁴ Cf. *ibid.*

⁷⁵ Dentre os casos de suicídio, tem-se o do Frei Tito de Alencar, que, retirado do presídio Tiradentes, foi levado à OBAN, onde foi torturado. Posteriormente, dentro do cárcere cortou a artéria do braço com a lâmina de barbear. Descoberto a tempo foi levado ao hospital do exército. Mas “o frade dominicano parecia tranqüilo em janeiro de 1971 quando saiu do presídio Tiradentes libertado em troca do embaixador suíço. Tristemente, só aparência. Deflagrada pela tortura, a perturbação instalada em sua alma o incitou, na França, a tentar de novo o auto aniquilamento. Dessa vez consumado”. (GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas a esquerda brasileira**: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987, p. 220.)

⁷⁶ KUSHNIR, Beatriz. Nem bandidos, nem heróis: os militantes judeus de esquerda mortos sob tortura no Brasil (1969-1975). In: _____. **Perfis cruzados**: trajetórias e militância política no Brasil. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 223-224.

aquele processo em sua complexidade, antes de vivê-lo na carne. Preparávamos álibis, escrevíamos manuais sobre comportamento na tortura, antevíamos nossas fraquezas e qualidades, mas, no fundo, fomos surpreendidos com o que vimos no interior dos quartéis. Eram gigantescos mecanismos montados para nos destruir. Às vezes, antes de dormir dizia a mim próprio que nos tratavam como inimigos de guerra. Mas era apenas um consolo. E daí? E se fossemos prisioneiros de guerra vindos de outro país, ou mesmo de outro planeta? Uma civilização que tratava dessa forma seus prisioneiros de guerra precisaria ser repensada de alto a baixo. [...] nunca mais poderia pensar em ser brasileiro sem levar em conta essa realidade. Depois da PE da Barão de Mesquita, todos nós, inocentes ou não, ficamos horrorizados com o Brasil e com o ser humano.⁷⁷

Nessa passagem fica evidente a singularidade da “situação-limite”. Assim, não adianta colecionar histórias, ler ou escrever manuais definindo maneiras de se portar frente à tortura, o ato de sentir a violência na pele causa “surpresa”. Percebe-se ainda que, após essa experiência, o autor sentiu horror não apenas pelo Brasil, que supostamente o remete a todo o aparato estrutural do regime militar, mas também pelo ser humano, que é posto em questão.⁷⁸ Não é aleatoriamente que se constrói no exterior a imagem de um país de tortura, perseguições, exílios e cassações.⁷⁹

O relato de Jacob Gorender também não deixa dúvidas sobre as peculiaridades dessa prática:

⁷⁷ GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro**. 35. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 163-164.

⁷⁸ Essa mesma indagação está presente em Sartre. Relembre-se a passagem: “dentro da tortura, estranho combate, a empresa parece radical: é pelo tipo de homem que o algoz se enfrenta com a vítima e tudo acontece como se ambos não pudessem pertencer à espécie humana. A finalidade do suplício não é somente a de obrigar a vítima a falar, a trair; é necessário que a vítima se designe a si mesma por seus gritos, por sua submissão como uma besta humana”. (SARTRE, 1960 apud MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre: vida e obra**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 128-129.) Em verdade, entre o que Sartre teorizou nesta passagem e o que Gabeira relata sobre sua experiência nas prisões brasileiras existe uma singularidade. Ambos estão procurando uma “relação necessária entre epistemologia e ética”. (SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A história como trauma*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 78.) Sabe-se que a colocação de Seligmann refere-se a outro assunto, todavia, no caso da tortura, entre o que se escreve ou permite conhecer de um ponto de vista teórico e a prática da violência em si, a questão ética também se impõe de maneira extremamente forte, e isso ocorre porque, em última instância, o que é posto no centro do debate é a definição do que seria o próprio ser humano, especificamente são os direitos destes que se encontram confrontados. Assim, quando Sartre pronuncia-se em termos de “besta humana”, ou quando Gabeira diz que se sentiu horrorizado com o ser humano, ambos estão preocupados com “a tutela do homem enquanto tal”. (MENGOZZI, Paolo. *Direitos humanos*. In: BOBBIO, Norberto; et al. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmen C. Varrialle, Gaetano Lo Monaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacaís e Renzo Dini. Brasília: Edunb, 1993, p. 355. v. 1.) E essa perspectiva é algo que tornou pauta nas discussões sobre os Direitos Humanos.

⁷⁹ Cf. REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar**, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 85 p.

A função começou por uma dose de choques elétricos. A intervalos novas doses. O delegado Ivair distribuía instruções com profissionalismo. Vez por outra, reclamava do exagero do serviço. Mas o serviço prosseguia. Depois de pontapés e *telefones* (tapas atordoantes e simultâneos nos dois ouvidos), alguns aplicados pelo próprio Ivair, chegou a vez do pau-de-arara. Trailer, o especialista, na hora se vangloriou de ter dependurado até um pernetá. De pés e mãos atados por cordas, seguro à trave de face para cima, eu ia recebendo choques elétricos em várias partes do corpo, queimaduras na planta dos pés, *telefones*. A água derramada sobre o corpo aumentava o efeito da eletricidade sobre o corpo. Fizeram o *afogamento*: introdução de água pelas narinas por meio de um funil. Com a cabeça inclinada para baixo, a água entope o nariz, sai pela boca e provoca a sensação de asfixia. Atento a meu nível de resistência física, Ivair ordenava interrupções e eu era depositado no chão, continuando com a trave no meio dos pés e mãos atados. Repetiam-se as perguntas e ameaças. Terminado o intervalo novamente me alçavam no pau-de-arara.⁸⁰

A descrição do ex-militante reforça as questões postas anteriormente, com o fato de que a tortura era praticada com “riqueza” de métodos, instruções e acrescida de cinismo e crueldade.

Se se privilegiar apenas a leitura dos processos presentes no livro *Brasil nunca mais*, não há espaço para imaginar outras atrocidades possíveis de serem praticadas. E por mais que se escrevam páginas e páginas, torna-se quase impossível evidenciar os casos particulares e suas conseqüências. Da mesma forma, a relação que se estabelece entre torturador e torturado é, em si mesma, irreversível. Mas pode-se dizer que, de acordo com o Cardeal Arns, as marcas deixadas não se restringem àqueles que sofrem a violência.

Lembrei-me então da advertência de um general, aliás contrário a toda tortura: quem uma vez pratica a ação se transforma diante do efeito de desmoralização infligida. Quem repete a tortura quatro ou mais vezes se bestializa, sente prazer físico e psíquico tamanho que é capaz de torturar até as pessoas mais delicadas da própria família.⁸¹

Pelos depoimentos de Gabeira e Gorender foi possível, ainda que de maneira sucinta, explicitar a (re)elaboração que esses agentes fizeram de suas experiências com a tortura. Contudo, existe também o outro “lado” desse processo, isto é, os torturadores.

⁸⁰ GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas a esquerda brasileira**: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987, p. 217.

⁸¹ ARNS, Paulo Evaristo. Prefácio. ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais**: um relato para a história. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 13.

Na edição do ano de 1998, a Revista *Veja* publicou um dossiê sobre a tortura no Brasil, evidenciando nomes, justificativas de participação, número de acusações e envolvimento no processo repressivo. Percebe-se que “[...] uns admitem a tortura às avessas, outros só querem esquecer e há os que pedem desculpas”.⁸² Não se situando em nenhuma dessas alternativas e contrariando o fato de que a ditadura é uma incomoda “memória”,⁸³ Marcelo Paixão de Araújo,⁸⁴ mineiro que serviu como tenente no 12º Regimento de Infantaria do Exército de Belo Horizonte no período de 1968 a 1971, fornece algumas respostas que causam no mínimo um certo estranhamento. Dentre essas duas merecem ser apresentadas. Eis a primeira delas:

Veja – O senhor já reencontrou alguma pessoa que torturou?

Araújo – Sim. Eventualmente, eu encontro ex-presos meus, inclusive os que apanharam. E o relacionamento não é muito ruim, não. Não é aquele negócio de dar beijinhos e abraços. *Mas é um relacionamento de respeito.* Há pouco tempo, aqui em Belo Horizonte, encontrei o Lamartine Sacramento Filho, que é professor em uma faculdade local. Segurei ele no ombro e disse: “você não me conhece, não?” Ele levou um susto. Aí eu disse: “você tá bom?” Ele disse que sim e não quis mais conversa. Mas também não passa batido, não (Risos). Não deixo passar batido.⁸⁵ (destaque nosso)

Apesar de situada no ano de 1998, a resposta do ex-tenente remete tanto a este presente quanto ao passado. Em relação às duas temporalidades, o que provoca mais indagações é o sentido da expressão “Mas é um relacionamento de respeito”. O que isso quer dizer? Como é possível estabelecer essa forma de relacionamento entre alguém que sofreu a violência e o outro que a praticou? Parece que Araújo não tem dimensão do significado de suas atividades no “porão”. Juntamente com a entrevista, a mesma edição publicou ainda depoimentos de presos políticos torturados por ele. Assim, o:

[...] ex-militante do PCB, três anos de cadeia, o hoje professor de história Ápio Costa Rosa, 57 anos, carrega marcas físicas da tortura. “Marcelo apagava cigarro no meu corpo, mas a pior coisa que ele fez foi me deitar

⁸² OLTRAMARI, Alexandre. Esse maldito passado. **Veja**, São Paulo, p. 51, 09 dez. 1998.

⁸³ Cf. REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar**, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 88 p.

⁸⁴ Conforme posto por André Petry: “Marcelo Paixão de Araújo não foi um torturador qualquer. Em 1985, quando foi publicado *Brasil nunca mais*, listando 444 torturadores, o nome do ex-tenente estava lá. *Veja* contabilizou o número de vezes que cada um dos 444 torturadores foi citado e encontrou o campeão da lista. É o ex-tenente da Marcelo Paixão de Araújo, acusado por 22 presos políticos”. (PETRY, André. Porão iluminado. **Veja**, São Paulo, p. 43, 09 dez 1998.)

⁸⁵ PAIXÃO, 1998 apud Ibid., p. 47.

no chão, colocar um cabo de vassoura no meu pescoço e subir em cima. Aí, quando eu ia respirar ele derramava óleo no meu rosto. Estou pagando por isso tudo até hoje.⁸⁶

Como se vê, enquanto Araújo faz questão de cumprimentar aqueles que outrora estiveram em suas mãos, Ápio Costa Rosa, por sua vez, não apagou as marcas do que viveu. Assim, o propalado “relacionamento de respeito” torna-se de difícil compreensão. Esse respeito refere-se a quem? Existe ainda outra passagem que pode ser citada:

Veja – O senhor sofreu algum tipo de crise de consciência em função da tortura?

Araújo – Isso sempre deixa dramas na gente. É uma coisa pesada. Não é bom tratar o semelhante dessa forma. Você não quer aproveitar e comer um biscoitinho? (ele come um biscoito). Depois de deixar o Exército, tive uma grande crise de depressão. Fiz análise durante sete anos. Mas não foi por isso. Tinha problemas existenciais que não podem ser relacionados com minha atividade no porão. Tinha problemas na empresa. Queria fazer coisas e o pessoal não queria. Foi um problema profissional.⁸⁷

Para Araújo, o passado não lhe deixou nenhum trauma. Os seus “problemas existenciais” foram resultado de questões financeiras. É válido destacar ainda que não é possível retirar maiores consequências do conteúdo dessa resposta ou do grau de sua “veracidade”. Contudo, ela não deixa de sugerir a forma como esse agente concebe sua intersecção no processo.

Portanto, é possível afirmar que a tortura no Brasil, considerando-se todo seu aparato instrumental, agentes envolvidos e as suas consequências, fez parte de um empreendimento maior. Durante os anos da ditadura militar, ela se apresentou sob as mais diversas facetas. Assim, mesmo nos anos do governo do general Ernesto Geisel, em que a palavra “abertura” ou “distensão” pelo menos apareceu, ainda que seguida das expressões “lenta, gradual e segura”,⁸⁸ momento este em que não havia mais “terroristas” para

⁸⁶ PETRY, André. Porão iluminado. **Veja**, São Paulo, p. 47, 09 dez. 1998.

⁸⁷ Ibid., p. 48.

⁸⁸ A proposta de abertura que se define no projeto político de Geisel é repleta de contradições, conforme aponta Nadine Habert: “o governo Geisel iniciou um projeto de ‘distensão’ ou ‘abertura política’ que combinava a manutenção dos principais mecanismos de repressão e controle com a progressiva institucionalização do regime. Isto é, ao mesmo tempo que continuava usando – e fartamente – o AI 5, a Lei de Segurança Nacional, o aparelho repressivo, promovia algumas reformas políticas nas instituições de poder como a reordenação do papel do Congresso e dos partidos e a reformulação da legislação autoritária, substituindo progressivamente os chamados ‘atos de exceção’ por outras leis que mantinham o conteúdo principal da dominação política”. (HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003, p. 43-44.)

procurar, a prática de sevícias apenas mudou de “clientela”, ou seja, o Centro de Informação do Exército agora investia sobre o Partido Comunista. A “operação radar” sentiu-se vitoriosa ao capturar Marco Antonio Coelho, membro do partido. Sobre essa prisão, Elio Gaspari diz:

Marco Antonio estava no DOI da Barão de Mesquita. Espancaram-no de tal maneira que ele ficou com a impressão de não ter sido interrogado: “foi uma coisa de uma brutalidade indescritível”. Transferido para São Paulo três dias depois, passou a ser metodicamente inquirido e torturado. Mantiveram-no incomunicável, nu, com quatro colheres de arroz, uma caneca de café e outra de água por dia. Emagreceu vinte e cinco quilos num só mês e chegou a beber de um urinol sujo. Os choques elétricos no interior do ouvido lesaram-lhe um tímpano. Segundo uma amostra parcial da documentação que o DOI reuniu a seu respeito, em trinta e sete dias submeteram-no a pelo menos dezenove interrogatórios. O mais longo durou quatorze horas. Na média, duravam cinco. As torturas e as perguntas estavam de tal forma sincronizadas que um bilhete para a “turma do coelho” (“Atenção – forçar a barra, porém sem deixar marcas”) se misturou com o texto dos depoimentos e foi parar nos autos do processo.⁸⁹

Em verdade, essa necessidade de não “deixar marcas” mostra o caráter da distensão. Conforme aponta Gaspari, Geisel desejava “menos ditadura, tornando-se mais ditador”.⁹⁰ Esse aspecto ainda pode ser associado ao fato de que, nesse mesmo período, era solicitada a instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar os casos de violação dos Direitos Humanos⁹¹. Ainda no momento da farsa da “abertura” foram

⁸⁹ GASPARI, Elio. **Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 26.

⁹⁰ Ibid., p. 35.

⁹¹ Pensados nos primórdios do clima cultural do jusnaturalismo e contratualismo, que, em última instância, explicita que os homens têm direitos naturais que antecedem à formação da sociedade e do Estado, os Direitos do Homem, mesmo trazendo à tona discussões que já estavam em pauta em momentos anteriores, encontram-se na Declaração da Assembléia Nacional Francesa de 1789. Mas, ao mesmo tempo, o “princípio de igualdade” defendido foi o motivo de diferentes transformações no conteúdo da declaração e, por diversas vezes, o individualismo foi superado pelo reconhecimento dos direitos de grupos sociais, as chamadas minorias étnicas, religiosas e marginalizadas. Contudo, isso se deu, como acentua Paolo Mengozzi, “só no decurso da Segunda Guerra Mundial, após as aberrações do nazismo e as reações por ele criadas, e depois da intensificação da tentativa das Nações Unidas em multiplicar os esforços para realizar uma mais estreita cooperação e solidariedade internacional pela *promoção e tutela do homem enquanto tal*. No clima de cooperação pela realização de ideais comuns que então se realizou, no dia 1º de janeiro de 1942, os Governos signatários da Declaração das Nações Unidas disseram-se convencidos de que uma vitória completa sobre seus inimigos era ‘essencial para defender a vida, a liberdade, a independência e a liberdade religiosa, assim como para conservar os Direitos Humanos e a justiça nos próprios países e nas outras nações’”. (MENGOZZI, Paolo. Direitos humanos. In: BOBBIO, Norberto; et al. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmen C. Varrialle, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacaís e Renzo Dini. Brasília: Edunb, 1993, p. 355. v. 1.) Assim, no âmbito brasileiro, a tentativa de retomar e colocar no centro do debate a defesa da vida “envolveram diversos setores da sociedade,

presos e mortos sob tortura, nas dependências do DOI-CODI em São Paulo, o jornalista Vladimir Herzog (1975) e o operário Manuel Filho (1976).⁹²

Desta forma, uma avaliação da tortura no Brasil, ainda que sucinta, faz-se pertinente, pois, retornando à “justificativa” de Fernando Peixoto quanto à sua escolha por *Mortos sem Sepultura*, em que se encontra o propósito de uma reflexão sobre a tortura no Brasil, pode-se dizer que é todo este “universo” que ele tem diante de si. Aqui a tortura tornou-se política de Estado⁹³ e, como tal, impôs-se com toda força e sem peso de consciência.

A legitimidade que a prática das sevícias adquire no âmbito repressor torna-se mais cristalina a partir do depoimento do ex-delegado Antonio Lara Resende, outro agente do sistema. Alegando que os “métodos persuasivos” era a única alternativa de combate à “subversão”, ele diz: “Naquele contexto, a polícia tinha que ser enérgica, [...] Afinal de contas, *tinha de manter a ordem e dar satisfação à sociedade*. Aqueles caras eram um bando de fanáticos que estavam dispostos a fazer qualquer coisa para combater o regime”.⁹⁴ (destaque nosso)

À luz deste apontamento, uma indagação merece ser posta: de que maneira a prática de tortura, que contrariava efetivamente os Direitos Humanos, consegue estabelecer-se como política de Estado?

De um ponto de vista histórico, Michel Foucault,⁹⁵ ao abordar os métodos de punição das instituições correcionais desde os primórdios do século XVIII, evidencia a maneira pela qual a prática das sevícias era intensamente empregada, legitimada e, posteriormente, como ela tornou-se objeto de contraposições de teóricos e filósofos. Segundo o autor, se antes os suplícios encontravam respaldo, a partir da segunda metade

particularmente das classes médias urbanas e diversas correntes liberais e de esquerda: estudantes, intelectuais, artistas, setores progressistas do MDB e da Igreja, entidades como a OAB e ABI”. (HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003, p. 52.) Especialmente, as bandeiras que são levantadas para denunciar a prática das torturas têm sua base na defesa dos Direitos Humanos.

⁹² Cf. Ibid.

⁹³ Cf. REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar**, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 65.

⁹⁴ RESENDE, 1998 apud OLTRAMARI, Alexandre. Esse maldito passado. **Veja**, São Paulo, p. 50, 09 dez. 1998.

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Pondé de Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987. 280 p.

deste mesmo século alguns ideais de “humanidade” ou medida começaram a questioná-los. Assim, era fundamental encontrar outra maneira ou justificativa para punir os “criminosos”. Nesse processo, a “teoria geral do contrato” permite uma nova formulação:

Efetivamente a infração lança o indivíduo contra todo o corpo social; a sociedade tem o direito de se levantar em peso contra ele, para puni-lo. Luta desigual: de um só lado todas as forças, todo o poder, todos os direitos. E tem mesmo que ser assim, pois aí está representada a defesa de cada um. Constitui-se assim um formidável direito de punir, pois o infrator torna-se o inimigo comum. Até mesmo pior que um inimigo, é um traidor pois ele desfere seus golpes dentro da sociedade. Um “monstro”. Sobre ele, como não teria a sociedade um direito absoluto? Como deixaria ela de pedir sua supressão pura e simples? E se é verdade que o princípio dos castigos deve estar subscrito no pacto, não é necessário, logicamente, que cada cidadão aceite a pena extrema para aqueles dentre eles que os atacam como organização?⁹⁶

Percebe-se que o que está posto em questão e é, ao mesmo tempo, deslocado para o centro não é o caráter ou a legitimidade da prática das sevícias, mas sim a maneira de conceber o indivíduo. Sendo este agora um traidor é permitido que a sociedade tenha todo o direito de puni-lo.

Dessa forma, apesar da distância temporal a análise de Foucault e a colocação de Lara Resende sobre a necessidade de “manter a ordem e dar satisfação à sociedade”, há uma mesma justificativa que permite aceitar a tortura. Dito de outro modo, para o ex-delegado os “métodos persuasivos” eram válidos, pois, em última instância, voltavam-se contra aqueles que colocavam em risco a própria sociedade.

Entretanto, uma questão já suscitada antes ressurge: de que maneira se dá a mediação entre o “laboratório histórico” que este estudo da tortura apresenta e a escrita cênica de *Mortos sem Sepultura*? Assim, a problematização dos campos de conhecimento histórico e estético está novamente posta. Conforme também já evidenciado, “[...] mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção, como horizonte do mundo”.⁹⁷ Existe algo que não pode deixar dúvidas: ambos estão correlacionados. Mas de que maneira compreender essa noção de “horizonte”?

⁹⁶ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lígia M. Pondé de Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 81.

⁹⁷ STIERLE, Karlheinz. Que significa recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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, p 171.

Uma questão de ordem metodológica impõe-se: eleger como ponto de partida o contexto, isto é, o universo em que a tortura se apresenta como prática cotidiana, e “enquadrar” a cena como sua expressão talvez seja limitar as suas possibilidades de intervenção. Ao mesmo tempo, a “forma” que o trabalho de montagem fornece ao texto dramático não está alheia a essa temporalidade. E as colocações de Peixoto, ao evidenciar seus propósitos para a peça, trazem essa marca.

Delineia-se assim um impasse e é diante dele que se torna possível buscar a compreensão da “experiência estética” na montagem. E isso conseqüentemente implica problematizar tanto os seus “fragmentos” da cena quanto a maneira pela qual os seus agentes a (re)elaboram. Mas todo esse exercício só poderá adquirir significados se for considerado do ponto de vista histórico.

Avaliar a experiência estética de um espetáculo teatral implica também fazer a mediação entre texto e cena. Especialmente no que se refere à produção de *Mortos*, a encenação faz-se por meio de continuidades e descontinuidades ou permanências e rupturas. Dito de outro modo, o texto dramático foi traduzido e adaptado.⁹⁸ Compreendê-lo dessa maneira traz a exigência de investigar o que se manteve e o que foi cortado e, sobretudo, fica a indagação: qual o significado disso? Sob estes aspectos, as fotografias⁹⁹

⁹⁸ Nesse processo de adaptação ocorrem mudanças no que se refere tanto à quantidade de personagens quanto à reestruturação de quadros e cenas. Sob o primeiro aspecto foram efetivadas três eliminações, a saber, Primeiro Miliciano, Corbier e Segundo Miliciano. Quanto ao segundo, algumas cenas foram suprimidas, outras reagrupadas e o quarto quadro foi acoplado ao terceiro. No que se refere a esse exercício de “intromissão” em textos dramáticos, considere-se a seguinte opinião: “[...] até que ponto essa verdadeira intromissão no texto original, antigo ou atual, não afeta a sua organicidade e não leva à sua morte poética ou estética? Ainda que seja um lugar-comum como referência, ocorre-me que, se suprimirmos a cena do balcão de Romeu e Julieta, a peça é destruída. Algumas cenas como a da morte e a do túmulo constituem situações nodais, e não apenas do ponto de vista do desenvolvimento dramático, mas também por seu papel na economia poética do espetáculo”. (GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 28.) Em verdade, no caso específico da montagem de *Mortos sem Sepultura*, se se comparar a tradução/adaptação de Peixoto com a tradução integral portuguesa de Francisco da Conceição (SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Francisco da Conceição. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1965. 167 p.), percebe-se que não houve modificações substanciais de acontecimentos. Todavia, isso não significa que os aspectos “cortados” não sejam fonte de problematização.

⁹⁹ A compreensão da fotografia como um documento que permite investigar a escrita cênica de *Mortos sem Sepultura* pode ser antecedida pelo seguinte questionamento: de que maneira a fotografia se relaciona com seu referente (objeto)? A imagem é uma simples expressão do real? Acerca deste tema, Roland Barthes faz a seguinte colocação: “Qual o conteúdo da mensagem fotográfica? Que é que a fotografia transmite? Por definição a própria cena, o real literal. Do objeto à sua imagem, há decerto uma redução de proporção, de perspectiva e de cor. Mas essa redução não é em nenhum momento uma *transformação* (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é de nenhum modo necessário fragmentar o real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto que oferecem à leitura; entre este objeto e sua imagem não é de modo algum necessário interpor um relê, isto é, um

do espetáculo se apresentam como uma das possibilidades de investigar essa resposta formal.

Porém, antes de efetuar este exercício de reflexão, é válido destacar a situação dramática que a peça apresenta. Conforme interpretado por Peixoto,

Era um mergulho de idéias, uma reflexão filosófica aprofundada sobre o que é o comportamento do homem diante da tortura, diante do torturador, o que é o comportamento do torturador diante do torturado, diante do fato de fazer a violência e o outro de sofrer a violência, enfim, todos os problemas que... Dedurar ou não, enfim, abre a boca ou não abre, se cala, grita ou não grita. Tudo isso é discutido na peça com uma intensidade muito grande.¹⁰⁰

Assim, a relação entre torturador e torturado dá-se por meio de conflitos. Em um dos programas do espetáculo são utilizados até mesmo trechos do prefácio que Sartre escreveu para o livro *A Tortura de Henri Allegue*, como o seguinte:

código; decerto, a imagem não é o real; mas ela é pelo menos um perfeito *análogo* e é precisamente essa perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia”. (BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica*. Tradução de César Bloom. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1970, p. 304.) Para o semiólogo francês a foto se apresenta com exatidão frente ao real. Com o intuito de evidenciar que o fenômeno fotográfico não se organiza de forma tão simples, Arlindo Machado argumenta: “as coisas não são como elas ‘se mostram’ ao olhar desprevenido; para compreendê-las é preciso fazer um desvio, dar um salto ‘por traz’ da miragem do visível, destruir a aparência familiar, natural e reificada com que elas aparecem aos nossos olhos, como se fossem originárias em si mesmas e independentes do sujeito que as opera e modifica. [...]. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela”. (MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 40.) Avaliar a fotografia como produto humano implica colocar em questão o mito da objetividade. A película não é uma simples cópia do real. Entre a imagem e o seu referente se situa uma série intenções, propostas e escolhas que se materializam no resultado. Desta forma, Arlindo Machado explicita que os diversos elementos que compõem a fotografia, tais como perspectiva, recorte, enquadramento, campo focal, etc, são instâncias historicamente condicionadas. Com efeito, na câmera se concretiza “uma força formadora muito mais que reprodutora”. (Ibid., p. 11.) Ao contrário de Barthes, que rejeita o “código” de constituição da fotografia, haja vista que de acordo com sua concepção esta tem uma autonomia estrutural, Machado aposta que “é preciso investigar esse código até reencontrar o referente”. (Ibid., p. 159.) A idéia de reencontrar o referente singulariza a riqueza dessa proposta, pois a fotografia, se não questionada em seu processo de constituição, não permite a evidência de seus significados. Percebe-se um deslocamento, pois, na verdade, a película, quando vista como “construção”, possibilita que se volte ao objeto que ela pretende representar. E é neste que devem estar situados os seus “motivos”. Toda essa reflexão faz-se pertinente, pois, no caso específico da cena de *Mortos sem Sepultura*, as fotografias, as quais serão analisadas, devem ser compreendidas não como a real expressão da montagem, mas momentos que foram recortados de um empreendimento maior. Problematicar os seus códigos é válido, pois, “para que seja possível detectar alguma verdade nos sinais que a película registra é preciso, antes de se perguntar *o que* está representado colocar-se a questão: *por que* as coisas estão representadas de determinada maneira”. (Ibid., p. 57.)

¹⁰⁰ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

— ... é pelo título de homem que o algoz se enfrenta com a vítima e tudo acontece como se ambos não pudessem pertencer à espécie humana. A finalidade do suplício não é somente a de obrigar a falar, a trair; é necessário que a vítima se designe a si mesma por seus gritos, por sua submissão, como uma besta humana. Aos olhos de todos e a seus próprios é preciso que a traição a destrua e que a apague para sempre. Àquele que cede ao tormento, não se quis somente obrigá-lo a falar, a ele foi imposto um estatuto o de sub-homem.¹⁰¹

Tanto a interpretação que o diretor faz do texto quanto a análise que Sartre faz da tortura evidenciam o embate entre os que praticam a violência e aqueles que a sofrem. Em seu conjunto, explicitam o conflito que acontece no processo. Apontar a existência dessa situação dramática parece uma informação um tanto óbvia. Contudo, no que se refere à escrita cênica, esta se torna primordial. E isso ocorre por dois motivos básicos. Em primeiro lugar, é necessário considerar que a cena dialoga com essa situação dramática e isso conseqüentemente implica não vê-la como uma simples “reprodutora” de aspectos presentes no texto.¹⁰² E, em segundo lugar, os seus elementos, tais como cenário, figurino,

¹⁰¹ SARTRE, 1960 apud Programa do Espetáculo *Mortos sem Sepultura*. Se, à luz dessa passagem, Sartre procura evidenciar a tortura em termos de não pertencimento à espécie humana e se, ao mesmo tempo, esta reflexão encontra-se no Programa de Espetáculo, é possível sugerir que o diretor a compreende nos mesmos termos. Contudo, num outro movimento reflexivo sobre o tema da violência, Hannah Arendt diz: “É o uso da razão que nos torna perigosamente ‘irracional’, pois esta razão é propriedade de um ser ‘originalmente instintivo’”. (ARENDR, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 47.) A primeira perspectiva, quando confrontada com essa reflexão, permite lançar o seguinte questionamento: especificamente no caso da ditadura militar brasileira, em que a tortura se institucionaliza e se baseia em todo um aparato instrumental, como compreender essa idéia de “desumanização” ressaltada por Sartre e que, provavelmente, Peixoto compartilha? Conforme posto em outro momento, acredita-se que o dramaturgo não visualiza a violência em termos de uma “irracionalidade”, o que talvez procure mostrar nessa passagem é uma dificuldade em articular uma “relação necessária entre epistemologia e ética”. (SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 78.) Assim, impõe-se uma distância entre o que é possível escrever sobre essa violência e o enfoque ético que a envolve. E, dadas as circunstâncias em que é recuperada, é possível dizer que Peixoto compartilha essa mesma postura.

¹⁰² Sob este aspecto considere-se a reflexão de Jacó Guinsburg: “É evidente que existem várias entradas possíveis para interpretar e modificar a letra de uma obra dramática sem destruí-la *como* se irá efetivar em cena a metáfora teatral que, sem dúvida, poderá estar mais ou menos explícita no original. Um caso é aquele em que ela é proposta pelo diretor que procura concretizá-la, partindo da moldagem do palco para o estabelecido no texto. Uma outra coisa é a confecção de uma adaptação em que, digamos, um grupo, com ou sem a ajuda de um adaptador ou dramaturgista, se debruça sobre uma peça e, por razões filosóficas, hermenêuticas ou estilísticas, estabelece em cima da obra escrita uma determinada forma ou versão para expressá-la”. (GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 27.) Certamente a montagem de Peixoto se encaixa nessa segunda possibilidade, pois “recuperá-la tal qual ocorreu” é, sem dúvida, impossível. Contudo, os seus vestígios e as “razões” de suas permanências ou rupturas são elementos de uma das formas de investigar esse passado.

acessórios, atuação dos atores, etc., ainda que, numa perspectiva metodológica, sejam avaliados separadamente, fazem parte desse projeto maior.

À luz dessas questões, é possível analisar inicialmente o espaço onde se desenrola o embate entre torturadores e torturados: o cenário de *Mortos sem Sepultura*. Partindo do pressuposto de que a cenografia refere-se tanto ao que está contido no espaço quanto ao próprio espaço,¹⁰³ faz-se necessário investigar as indicações presentes no texto dramático e a maneira pela qual estas se apresentam na montagem. Assim, as fotografias¹⁰⁴ serão um dos índices para acompanhar as continuidades e/ou rupturas.

De acordo com as indicações da peça, o cenário se subdivide em dois espaços: um sótão onde se encontram os maquis e uma sala de aula, ambiente reservado aos milicianos. Eis a descrição do primeiro: “Um sótão iluminado por uma clarabóia. Mistura de elementos heteróclitos: valises, um fogão velho, um manequim de costureira”.¹⁰⁵ Baseando-se nessa rubrica, a escrita cênica utilizou-se de alguns dos objetos citados, tais como as valises e o manequim (foto 10). Porém, explorou mais a noção de “heteróclitos” e acrescentou uma caixa de papelão repleta de outros materiais – e estes, por sua vez, são indecifráveis somente pela fotografia,¹⁰⁶ as correntes talvez sejam instrumentos de tortura – uma manivela, um banco de madeira e, em segundo plano, entre outros objetos indefinidos, uma caixa de madeira e uma cadeira. Sozinhos estes objetos não são suficientes para fornecer as bases para a construção de nenhum significado. Assim, a sua presença no texto e os

¹⁰³ Cf. RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tempo. São Paulo: Senac, 1999. 192 p.

¹⁰⁴ A sequência de fotos de número 01 até 11 foi adquirida no acervo do Centro Cultural São Paulo. As demais foram cedidas do arquivo pessoal de Fernando Peixoto para ao projeto *O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981)*: o espaço cênico, intelectual e político de Fernando Peixoto, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Rosângela Patriota.

¹⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Fernando Peixoto. Versão datilografada, 1977, f. 01. Não publicado. Doravante, as demais passagens retiradas do texto dramático seguirão apenas com indicações de número de páginas.

¹⁰⁶ No que se refere à construção do cenário de *Mortos sem Sepultura*, a pesquisa que aqui se apresenta não encontrou fotografias que evidenciem somente o espaço, ou seja, todas as películas aqui utilizadas são oriundas de momentos em que os atores estão atuando. Do ponto de vista da análise isso traz consequências, pois o “recorte do quadro” privilegia a atuação dos atores e os objetos ficam às vezes, “desfocados”. Conforme esclarece Arlindo Machado, isso ocorre porque “[...] toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo ou sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem enuncia e a disponibilidade do que é enunciado”. (MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76-77.) É possível fazer um caminho inverso dessa “intencionalidade”, contudo a questão da visualidade dos objetos se torna mais difícil.

acréscimos feitos pela montagem deverão ser associados a outras dimensões que serão posteriormente problematizadas. Por hora, é válido destacar que se encontra minimamente descrito o lugar ocupado pelos torturados.

No que se refere ao segundo espaço, no texto dramático há a descrição: “uma sala de escola. Bancos e mesas. Paredes caiadas de branco. Na parede de fundo, um mapa da África e um retrato de Pétain. Um quadro negro. À esquerda uma janela. No fundo uma porta. Aparelho de rádio sobre uma mesinha perto da janela”. (f. 22)

Na passagem para a cena pode-se dizer que se manteve a seguinte ordenação: o mapa da África, o quadro negro, o retrato de Pétain,¹⁰⁷ o aparelho de rádio com suporte, uma mesa de madeira com a telefonia, copos e garrafas de bebidas e uma janela (fotos 12¹⁰⁸ e 4). Eis o espaço dos torturadores. Em verdade, a descrição desses dois “lugares” apresentados nas fotografias é a materialização ou o resultado de um processo de trabalho e investimento entre Peixoto e o cenógrafo Hélio Eichbauer.¹⁰⁹ Se no confronto entre as

¹⁰⁷ De “herói nacional” a colaboracionista, Philippe Pétain é uma figura contraditória na história francesa do entre guerras. Assim, após a Primeira Guerra Mundial ele se torna uma das personalidades mais populares do país, assumindo o Ministério Francês da Guerra em 1934. Já em 1940 assina o armistício com Hitler e em consequência a França é dividida em uma parte livre e outra ocupada. Em meio a este processo, “foi suspeito de jogo duplo, de recusa e colaboração com o regime nazista, tolerando inclusive a deportação de judeus para campos de concentração alemães”. (Discussão disponível em: <<http://www.Dw-word.de/dw/article/0,2144,8960001.html>>. Acesso em: 20/11/2006.) Colaboracionista e alta traição são o adjetivos que o Tribunal de Guerra utiliza para referir-se ao marechal.

¹⁰⁸ Em verdade essa foto permite a visualização apenas de uma pequena parte do mapa da África. Contudo, é importante para mostrar sua permanência em relação à indicação do texto.

¹⁰⁹ A parceria entre Fernando e Hélio Eichbauer não se restringe à montagem de *Mortos sem Sepultura*. Juntos realizaram, em 1972, *A Semana e Frei Caneca* de Carlos Queiroz Telles; em 1973, a primeira versão, proibida pela polícia federal e pela censura, de *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra; em 1974, *A Torre Concurso* de Joaquim Manuel de Macedo; em 1980, a segunda versão de *Calabar*. Existem ainda dois outros projetos não realizados: em 1975, *Lorenzaccio* de Alfred Musset e, em 1977, *Tupac Amaru* de Oswaldo Dragun. Sobre essa parceria Peixoto diz: “em resumo, numa difícil tentativa de síntese creio que o essencial de toda a minha experiência de trabalho com Hélio foi o prazer e o privilégio de contar com um cenógrafo que, mais que colaborador no processo criativo, foi sempre alguém que em muitos momentos, de forma ousada e decisiva, soube, com a consciência do peso de sua contribuição, assumir a liderança deste processo, fazendo de seu trabalho um elemento essencial do espetáculo. Não apenas ajudando, mas conduzindo o processo. Impondo imagens. E exigindo de mim e dos intérpretes, uma vez provocados, a tarefa de assimilar e devorar criticamente esta presença”. (PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 128.) A recíproca encontra-se no cenógrafo: “Eu conversava muito com ele [Peixoto] quando a gente se encontrava para criar um cenário. Era eu e ele, como eu fazia figurino também, a gente fez trabalhos muito especiais [...]. Eu acho que tem as minhas intuições também, porque eu sou analítico, mas eu tenho as minhas visões como artista, eu vejo as coisas ou antevijo as coisas e procuro transformá-las em desenhos e plantas. Preocupo-me muito com o aspecto cênico sempre. Como eu estudei a questão do ator e do espaço das áreas de ação dramática, isso é uma coisa mais que a parte decorativa”. (EICHBAUER, Hélio. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota Ramos em julho de 2001. Não publicado.) Em seu conjunto, essas colocações são

indicações no texto e a resposta que a cena oferece há a aceitação de diversos objetos descritos na peça, no que se refere ao espaço em si há ressalvas e propostas de deslocamento:

Quando conversei pela primeira vez com Hélio lembro que coloquei a questão essencial: é uma peça que exige um cenário realista e isso no pior sentido da palavra, exige duas salas, paredes e portas e não quero, nem saberia como fazer o espetáculo numa solução tradicional, com as três paredes no palco, mas como escapar disso? Hélio encontrou a solução perfeita, construindo um “objeto cênico”, uma obra arquitetônica, desafiadora e provocante, tanto para o público como para os interpretes: seu cenário partiu do aproveitamento da diagonal com base da planta baixa (contrariando toda a cenografia tradicional que é basicamente frontal). Indicando um primeiro plano construído como se o ângulo de visão fosse feito a partir do canto de uma sala, e, integrado no primeiro, um segundo plano construído como se o ângulo de visão fosse feito a partir do canto oposto. E dividindo o palco com uma linha inesperada e intrigante.¹¹⁰

Apesar dessa explicação, as fotografias disponíveis não permitem visualizar, em seu conjunto, a concretização dessa proposta,¹¹¹ porém centra-se nessa passagem uma colocação extremamente importante: o questionamento da indicação do dramaturgo. Assim, no texto dramático há uma divisão entre o sótão e a sala de aula, o que, conseqüentemente, pressupõe em separações com paredes e portas. É justamente este aspecto que o encenador concebe como “cenário realista e isso no pior sentido da palavra”. É válido destacar que a proposta do diretor não suprimiu a divisão entre o primeiro e o segundo plano – até mesmo porque em torno desses espaços se organiza uma série de significados os quais serão aqui avaliados – mas, ao “destruir” as paredes, procurou evidenciar a singularidade de sua proposta: demonstrar que “teatro é teatro”. Nesse sentido, ainda que não exista uma divisão material ou palpável imposta por paredes, no âmbito simbólico e de acordo com a interseção de outros elementos do espetáculo, há uma nítida distância entre os dois ambientes, isto é, o que é contraposto não é a fronteira entre os dois díspares universos

extremamente importantes, tanto para refletir sobre a questão da teatralidade, marca que, sobremaneira, o trabalho de Peixoto traz, quanto para a compreensão do cenário não como algo supérfluo ou acessório, mas como um objeto que integra cenografia e encenação, estando ambos inseridos numa proposta de intervenção no teatro.

¹¹⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 128.

¹¹¹ Talvez as fotos 10 e 11 forneçam uma dimensão mais clara do espaço, porém o recorte que é feito não permite captar o conjunto, o que não impede uma reflexão sobre as implicações estéticas e intelectuais dessa proposta.

ocupados por maquis e colaboracionistas, mas a “forma” do espaço que os dois grupos ocupam.

Ao mesmo tempo, esse deslocamento traz conseqüências tanto do ponto de vista histórico quanto estético, se é que é possível separá-los. Sobre o primeiro aspecto, o próprio diretor mostra ter consciência da função social de sua atividade:

Em certo nível toda encenação tem sua verdade atual, resultado de um processo de trabalho concreto e historicamente situado, mas também, enquanto interpretação crítica que lhe serve de base, possui seu relativismo inevitável. E este relativismo é outra verdade. O encenador deve trabalhar com seu momento, seus atores, sua equipe, seu público em potencial, sua comunidade, seu instante histórico. Um texto escrito em outras circunstâncias deve ser elaborado cenicamente sem qualquer tipo de falsa humildade ou falso respeito. Respeitá-lo é justamente tomá-lo como base para um trabalho próprio. Em que nível uma cultura determinada poderá dar uma avaliação justa sobre outra cultura, distante no tempo e no espaço geográfico? Cada cultura está prisioneira de seu tempo e de si mesma. E se constrói a si mesma. É evidente que essa tarefa só poderá ser realizada se essa cultura assimilar criticamente os valores do passado e os valores universais do antes e do agora.¹¹²

Considerando-se que a literatura dramática abarca uma temporalidade e a escrita cênica traz uma outra, não é possível acreditar numa simples transposição. Desta feita, o Brasil da Ditadura Militar – momento sobre o qual se organiza a cena – impõe questões diferentes das existentes da França dos anos da invasão alemã. Contudo, a distância no tempo e no espaço geográfico apontada por Peixoto é oportuna, mas não é única. Entre um texto e sua posterior montagem existem ainda as diferenças intelectuais e estéticas dos seus agentes. Conforme mencionado antes, ao se deparar com *Mortos sem Sepultura* não é apenas com esse objeto que o encenador se depara. E em verdade, quando ele diz: “É uma peça que exige um cenário realista e isso no pior sentido da palavra” não está fazendo nada mais que indagar a “solução” estética de Sartre, certamente aquele “estilo claro”¹¹³ pelo qual o dramaturgo opta em sua concepção de teatro. Ao mesmo tempo, a exigência do

¹¹² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 220-221. Certamente essa idéia de universalidade ecoa com a sua defesa “da democracia e de valores sociais como ética, justiça e solidariedade”. (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. 65.)

¹¹³ Cf. SARTRE, Jean-Paul. Forjadores de Mito. **Cadernos de Teatro**, n. 75, out./ nov./ dez. 1977.

encenador quanto ao cenário¹¹⁴ que, segundo ele, ocasionou o redescobrir de seu significado, faz parte de seu projeto de teatralidade do teatro.¹¹⁵ Isso traz implicações tanto estéticas, quanto políticas.

De fato, se na montagem as “paredes” descritas por Sartre foram eliminadas e em seu lugar construiu-se um “palco com uma linha inesperada e intrigante”, esse deslocamento de perspectiva refere-se tanto aos “limites” que o texto dramático apresenta quanto ao lugar em que este é encenado. Pode-se dizer que a idéia de “teatralidade”, ou seja, a proposta de mostrar que aquele espaço não é “real”, mas é algo construído,¹¹⁶ lança questões para o processo criativo de Sartre e também para o momento em que está sendo retomado. Essas duas instâncias dialogam e, em seu conjunto, adquirem novas nuances. Todavia, o “entendimento novo e surpreendente” que, na acepção de Peixoto, o espaço da encenação procura expressar não se concretiza sozinho. É necessário que o palco seja preenchido pelos personagens, numa relação dialética, cada um complementando o outro com novos significados.¹¹⁷

Sabe-se que Peixoto “justificou” sua opção por esse texto pela existência da tortura no Brasil. Assim, uma questão já exposta ressurge: de que maneira a encenação de *Mortos sem Sepultura* fornece respostas a esse tema? Sobre essa indagação, a análise de Hans Robert Jauss é oportuna:

¹¹⁴ Esse elemento é compreendido pelo diretor como simples e complexo, “simples porque apesar de inúmeras tradições históricas que concretizam alguns espaços como cênicos, a verdade é que o espetáculo teatral pode acontecer em qualquer local, grande ou pequeno, fechado ou aberto, próprio ou impróprio, imposto ou escolhido; e bastante complexo porque o espaço é essencialmente decisivo, construção entre os imprevisíveis estímulos espaciais e as imagens sugeridas pelo texto, elemento decisivo na concepção do espetáculo em suas múltiplas possibilidades de invenção e comunicação”. (PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 251.) Desta forma, a aceitação ou a recusa de um cenário tem implicações estéticas e sociais. É sob esse aspecto que deve ser compreendida a ressalva que é feita à indicação de Sartre.

¹¹⁵ O propósito de teatralidade certamente é oriundo dos embates que *Mortos sem Sepultura* suscita, mas não se limita a isso. Conforme apontado na primeira parte deste capítulo, essa exigência é algo do trabalho de Peixoto que, numa perspectiva crítica, apóia-se em Brecht.

¹¹⁶ Essa idéia tem origem na necessidade de produzir a arte de observação, que, por sua vez, é um dos propósitos de Bertolt Brecht, conforme evidencia Peixoto: “quem aprecia uma obra de arte admira um trabalho realizado: é indispensável saber alguma coisa sobre este trabalho para gozar o efeito”. (PEIXOTO, Fernando. **Brecht vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 316.) Em verdade, mostrar o “teatro como teatro”, ou seja, evidenciar o seu caráter de discussão é propício para uma reflexão crítica sobre o que se vê.

¹¹⁷ O movimento das personagens define e modifica o espaço e vice-versa. Cf. RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tempo. São Paulo: Senac, 1999. 188 p.

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita [...] que se apresentem *as questões para as quais o texto constitui uma resposta* e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra.¹¹⁸ (destaque nosso)

É válido destacar que se compreende aqui como leitores os agentes que tornaram o espetáculo possível. Nesse sentido, investigar as respostas fornecidas pela leitura/montagem da peça traz à tona a necessidade de compreender “as questões para as quais o texto constitui uma resposta”. A análise aqui feita não se exime da mediação entre os âmbitos estéticos e históricos. Dito de outro modo, os significados que poderão ser associados aos “momentos” da montagem, dos quais as fotografias são fragmentos de reconstituição, remetem tanto à interpretação/leitura que a cena constrói, quanto ao lugar em que esse exercício se dá.

À luz desse exercício de reflexão, pode-se dizer que investigar (as questões para as quais o texto constitui uma resposta) será a forma privilegiada de retornar a esse passado. Entretanto, não é possível desconsiderar que entre essas questões e o texto exige-se uma mediação, que é a cena. É sobre este objeto que esta análise deve se organizar.

Conforme já mostrado, o texto dramático explicita a relação entre tortura, torturador e torturado. Desta forma, o estabelecimento do espaço que a montagem construiu será, certamente, preenchido pela “convivência” dessas três instâncias e suas conseqüências.

O momento de evidenciar isso é a sessão de tortura de Sorbier (fotos 4 e 5). Esse resistente é o único que teve o desprazer de se deparar com os milicianos duas vezes. À luz das questões levantadas no primeiro capítulo pode-se dizer que esse personagem, quando avaliado tendo como referência o pensamento de Sartre, vive, reflete e movimenta-se naquela situação-limite de forma singular, o que, como se sabe, é também conseqüência de sua condição de judeu. Priorizando a busca pelos possíveis significados que o tratamento cênico fornece ao personagem, algo que inicialmente salta aos olhos é a “forma” como o ato presente no texto foi reconstruído (foto 04). Na peça, existem rubricas como “Bate nele” ou “Apanha as pinças”, contudo não há uma indicação que especifique a maneira pela

¹¹⁸ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 35.

qual Clochet volta-se para Sorbier. Desta forma, o modo como o miliciano aplica-lhe o golpe é uma construção da montagem. Abrindo mão de qualquer instrumento e somente pelo seu próprio esforço físico, o miliciano subjuga o resistente. Não é possível negar a covardia do gesto. Entre aquele que pratica a violência e o outro que a recebe há uma disparidade de condições. O segundo, além de encontrar-se incapacitado de reagir, devido às algemas, recebe os golpes nas costas, ficando ainda mais impossibilitado de defender-se.

Então, o que dizer da complementação que a cena faz dessa sessão de tortura? Será possível afirmar que a montagem procurou enfatizar o caráter cruel e covarde daqueles que praticam a violência? A considerar o “lugar” em que esse exercício de criação está situado, conforme já explicitado anteriormente, o ato de Clochet pode ser compreendido como uma atividade “normal” e rotineira, contrariando o artigo da Declaração Universal dos Direitos do Homem, a saber, “ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante”,

Em vinte anos de regime militar este princípio foi ignorado pelas autoridades brasileiras. [...] uma centena de modos diferentes de tortura, mediante agressão física, agressão psicológica e utilização dos mais variados instrumentos aplicados aos presos políticos brasileiros.¹¹⁹

Outro aspecto que este recorte (foto 4) mostra é a presença de Landrieu. Mas não é uma simples presença, a sua postura naquele momento sugere que ele estava esquivo quanto ao ato de Clochet. De forma geral, se se considerar sua atuação no desenvolver da peça, é possível afirmar que este miliciano não agia em consonância com sua função. Em verdade, esse gesto, apesar de não estar indicado no texto, é a materialização de seu descontentamento frente à situação. A montagem está enfatizando e dando contornos mais singulares à “rejeição” do colaboracionista. É possível dizer que se está diante de um torturador com “crise” de consciência.

Se inserida no Brasil da ditadura militar, lugar, aliás, em que essa criação se dá, a cena encontra ressonância. Numa entrevista à revista *Veja* em 1998, o coronel do exército Elber de Mello Henriques relata as cenas que presenciou no quartel da polícia do Exército do Rio de Janeiro. Assim, quando é questionado se já presenciou alguma cena de tortura, ele responde:

¹¹⁹ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais**: um relato para a história. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 34. Percebe-se que mediante a prática de tortura, o tema dos Direitos Humanos é continuamente retomado como bandeira de luta.

Infelizmente sim, mas não no início. O motivo é que eu chegava ao quartel por volta das 8 horas e saía às 17 horas. Mais tarde soube que os presos eram torturados depois que eu deixava o quartel. Um dia pedi para ver outro preso político que eu teria de interrogar. O nome dele era Roberto Cieto. O oficial do dia me levou até ele. Não esqueço até hoje o que vi. O homem estava pendurado num pau-de-arara totalmente destruído. Era uma coisa de dar dó. Ele gemia, urinava, defecava, não pude nem falar com ele, porque estava fora de si. Isso foi numa sexta-feira de setembro de 1969. Pedi que o tirasse dali, porque eu iria interrogá-lo na segunda-feira. Quando voltei ao quartel, na manhã da segunda-feira, mandei que trouxessem o preso. A resposta foi que ele havia se suicidado.¹²⁰

Independentemente dos limites das colocações do coronel, a postura de Landrieu revela algo que supostamente esteve presente no “universo” dos agentes que serviram à repressão. Também não é possível generalizar e dizer que todos os coronéis, tenentes e outros agentes do Exército e polícia encaravam a prática da tortura da mesma maneira. Porém, se existiam aqueles que realmente eram contra, isso não impossibilitou que a violência deitasse raízes no país.¹²¹

Um outro recorte (foto 05) que a sessão de tortura revela se mostra na seguinte passagem do texto:

Sorbier – Me solte, eu não posso ficar nesta cadeira. Não posso mais: não posso mais! (SINAL DE LANDRIEU. CLOCHET DESAMARRA-O. ELE SE LEVANTA CAMBALEANDO E VAI EM DIREÇÃO À MESA.) Um cigarro.

Landrieu – Depois.

Sorbier – Que é que vocês querem saber? Onde está o chefe? Eu sei. Os outros não sabem, mas eu sei. Eu era confidente dele. Ele está... (APONTA BRUSCAMENTE UM PONTO ATRÁS DELES)... Lá! (TODOS SE VOLTAM. ELE ALCANÇA A JANELA E SALTA PARA O PARAPEITO) Eu ganhei! Eu ganhei!

Clochet – Não banca o idiota. Se você falar nós deixamos você livre.

¹²⁰ HENRIQUES, 1999 apud DIEGUEZ, Consuelo. Eu vi a tortura. *Veja*, São Paulo, p. 15, 03 nov. 1999.

¹²¹ É o que se pode dizer do depoimento do ex-sargento do Exército Antonio Benedito Balbinotti, que durante dois anos serviu no DOPS e na Polícia do Exército em Curitiba: “eu não tive culpa de nada. Era apenas um soldado de plantão no quartel. Cumpria ordens, não mandava fazer nada. Hoje a gente entende mais profundamente o que se passou. Eu não achava aquilo certo. E, hoje, também acho que não foi certo. O que fizeram com este país? Se eu participei, infelizmente... Mas o que eu posso fazer se a gente não tinha uma formação especial sem ser agressivo? Se alguém foi preso naquela época e se sentiu melindrado, eu peço desculpas. Foram erros, circunstâncias, coisas que aconteceram há trinta anos. Tudo isso aconteceu por causa da euforia da idade e da contingência em que eu vivia. Se eu soubesse, se tivesse cabeça, se mandasse alguma coisa... Eu quero esquecer, quero viver em paz”. (BALBINOTTI, 1998 apud OLTRAMARI, Alexandre. Esse maldito passado. *Veja*, São Paulo, p. 51, 09 dez. 1998.) Nesses trinta anos atrás uma dessas funções desse agente era impedir que os presos dormissem. Jogava-lhes água fria. No presente, o reconhecimento de “erros” e pedidos de desculpas não o redimem do passado.

Sorbier – Palhaços! (GRITANDO) Ei, aí em cima! Henri, Canoris, eu não falei! (CLOCHET SE LANÇA SOBRE ELE, ELE SALTA NO VAZIO). Boa Noite. (f. 32)

Se, no momento anterior (foto 04), Sorbier estava subjugado por Clochet, agora a relação entre ambos se modifica um pouco. Estendendo os braços para o resistente, o miliciano pedia-lhe para não saltar: “Se você falar nós deixamos você livre”. Gesto vão, pois, como se sabe, Sorbier escolhe a morte.

À luz do pensamento do dramaturgo, dentre outras alternativas, é possível associar esse suicídio a uma “saída” para os questionamentos quanto à condição de Sorbier. Contudo, esse mesmo ato, quando avaliado em relação ao momento em que a cena se dá é passível de suscitar outros significados. Sob este aspecto, o “laboratório histórico” da tortura que o livro *Brasil nunca mais* apresenta é cristalino:

Em seu depoimento, em Fortaleza, em 1971, o estudante Manuel Domingos Neto, 22 anos, narrou ao conselho de justiça: [...] que, em virtude de todos esses maus tratos recebidos, o interrogando passou a ingressar num estado de desespero, chegando mesmo a pensar em suicídio; que, a partir daí, os policiais passaram a ter o máximo de cuidado com o interrogando, evitando que o mesmo tomasse qualquer atitude extrema contra sua própria pessoa, pois constataram o estado de ânimo que ele, interrogando, se encontrava.¹²²

Frente ao “retrato” que a ditadura militar apresenta, a ação de Sorbier adquire novos contornos. Apesar de se situar no âmbito ficcional, na realidade soma-se a esse personagem uma série de nomes que não resistiram às sevícias.

A relação de forças entre torturador e torturado é extremamente díspar. Os primeiros dispõem de recursos materiais como os instrumentos, os espaços, modos de praticar a violência, mas possuem também recursos simbólicos como o suplício e a possibilidade de aviltamento físico e moral do outro. *Mortos sem Sepultura* evidencia os conflitos advindos daí, bem como a tentativa de modificar e estabelecer outras relações de força, especialmente por meio das posturas dos resistentes. Da mesma maneira, a escrita cênica do texto, por meio de diversos elementos, procura oferecer contornos evidentes a esse confronto.

¹²² ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*: um relato para a história. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 219.

Após explicitar esse confronto é possível retornar à composição dos espaços ocupados pelos dois grupos. Se se comparar o segundo plano (foto 10) com o primeiro plano (fotos 12 e 04), as diferenças saltam aos olhos. No espaço dos torturadores há uma organização singular, cada objeto pode ser visualizado claramente, até a própria iluminação¹²³ cumpre o papel de definir essa “ordenação”. Os torturados, por sua vez, encontram-se “jogados” em um lugar escuro e em meio a uma série de objetos nos quais é difícil encontrar alguma “coesão”. A distância entre um e outro local revela o aparato material que os “carrascos” têm a mais do que as “vítimas”. Mas será apenas isso? Retornando ao texto dramático, na descrição do espaço do sótão, os materiais que o compõem são antecidos pelo termo “heteróclito”. Este pode ser compreendido como algo que desvia dos princípios gramaticais ou das regras da arte, ou, ainda, como excêntrico, extravagante. Será que essa “extravagância” ou “excentricidade” se estende também para os “seres” que habitam esse espaço? Não se pode esquecer que, de acordo com o que já foi evidenciado, a montagem acrescenta outros objetos à descrição do dramaturgo. Ainda o mesmo recorte (foto 10) revela que Lucie, Henri – que parecem envoltos em seus pensamentos –, e o corpo de François se misturam à “paisagem”. Será que a associação entre os objetos e as personagens revela uma falta de perspectiva? Para responder a essas indagações é necessário atentar para outros aspectos que a montagem evidencia. Por ora, é válido acrescentar que, em seu conjunto, a composição do cenário representa um lugar geográfico e um lugar social.¹²⁴

No primeiro caso, especialmente o espaço dos milicianos, por meio do retrato de Pétain e do mapa da África, situa a ação durante a Resistência Francesa.¹²⁵ No segundo,

¹²³ A luz é capaz de delimitar o lugar teatral. O seu foco concentrado numa determinada parte do palco indica o lugar da ação. Permite ainda o isolamento de um ator ou acessório. Serve também para dar relevo a um ator ou objeto. (Cf. KAWOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. Tradução de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.) No caso específico de *Mortos sem Sepultura* essa idéia de que a iluminação determina o lugar da ação pode ser relativizada. Existem momentos em que, apesar de a ação estar acontecendo (fotos 06, 07, 08, 09, 10, e 11), sobrepõe-se um tom “sombrio”. Aqui certamente a iluminação cumpre o papel de definir o espaço dos resistentes em contraposição à claridade do espaço dos milicianos.

¹²⁴ Sobre o uso destes termos é válido referenciar: KAWOWZAN, 1988, op. cit.

¹²⁵ A análise da composição cênica evidencia os limites da idéia de lugar geográfico. Ainda que a peça esteja situada na França, a sua leitura é feita a partir de um outro lugar e esse lança questões tanto para sua compreensão quanto para a sua montagem.

contribui para delinear o embate entre aqueles que possuem a força e aqueles que a ela estão subjugados.

Outro aspecto que contribui para explicitar esse confronto é o figurino do espetáculo.¹²⁶ O tratamento que a composição cênica dá a esse elemento (foto 05 e 10) reforça a distância entre maquis e milicianos. Enquanto os primeiros encontram-se com as vestimentas rasgadas e maltrapilhas, os segundos mantêm-se “alinhados”. Certamente isso é consequência do fato de os resistentes terem sido submetidos às seções de tortura. Desta maneira, após as sevícias torna-se impossível manter um traje “normal”. Contudo, a diferença de figurino entre os dois grupos não se restringe a isso. É necessário estender a especificidade do que se compreende como figurino. Para Samuel Abrantes,

O figurino teatral resulta das várias transformações ao longo do processo de ensaio. É capaz de integrar e diferenciar, de excluir e de absorver comportamentos, conceitos e ideologias. O processo de criação teatral permite uma coerência em sua multiplicidade de expressão, em sua produção de significados. É coerente em suas ambigüidades, pois, ao mesmo tempo que reflete o processo criativo da cena, denota um intrincado jogo em sua estrutura interna. Um jogo de vaidades, desejos e posturas diferenciais que se neutralizam e se mascaram quando abre o pano.¹²⁷

Desta forma, as divergências de figurino entre um grupo e outro contribuem para consolidar os comportamentos, condições e espaços que ocupam naquela situação-limite. São essas relações de força que sugerem o “clima plástico” da vestimenta, o qual a cena materializa com bastante expressão.

Ainda dando ênfase a uma abordagem sobre a maneira de os indivíduos portarem-se frente à tortura, é válido referir um outro momento (foto 13).¹²⁸ A construção que esse recorte apresenta encontra-se no texto com a seguinte inscrição: “Aproximando-se do manequim, [Henri] ergue as mãos algemadas e as desliza ao longo dos ombros e das costas

¹²⁶ Somente do ponto de vista metodológico é que este elemento pode ser avaliado separadamente, pois, conforme evidencia Jean-Jacques Roubine, “O figurino [...] deve ser considerado como uma variedade do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervém no espaço do espetáculo, e devem portanto integrar-se nele”. (ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991, p. 146.)

¹²⁷ ABRANTES, Samuel. O figurino teatral. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 66, maio/ ago. 2001.

¹²⁸ No que se refere à reconstituição cênica que o personagem Henri sofre, que utilizar-se-ão tanto as fotos oriundas do acervo de Fernando Peixoto como as que foram retiradas do Centro Cultural São Paulo. Assim, são películas de dias de representação distintos, tendo ocorrido inclusive mudança de elenco.

do manequim. Depois começa a dançar, apertando o manequim contra ele”. (f. 15) Essa atitude de Henri acontece na cena em que Sorbier é levado para sua primeira sessão de interrogatório e tortura, quando o que fica para os resistentes são os gritos do companheiro. É válido destacar ainda que esse momento é antecedido pelo convite para dançar que Henri faz a Lucie. Qual o significado de tal atitude: Desespero? Uma tentativa de fornecer um outro sentido à condição a que estavam submetidos? Levar ao extremo toda aquela situação de horror? Ou, em seu conjunto, são todos esses aspectos? É diante dessa totalidade que sua atitude deve ser avaliada.

Sobre este mesmo recorte um outro questionamento vem à tona: nesse processo, que função que cumpre o manequim? Jean-Jacques Roubine, ao analisar a presença de acessórios no espetáculo teatral, identifica a utilização deste objeto com a seguinte proposta estética:

Manequins, máscaras enormes, objetos de proporções singulares aparecerão ao mesmo título que as imagens verbais, insistirão no aspecto concreto de cada imagem e de cada expressão – tendo como contrapartida o fato de que as coisas que habitualmente exigem a sua figuração objetiva ficarão escamoteadas ou dissimuladas.¹²⁹

Desse ponto de vista, os manequins se colocam no mesmo patamar que as imagens verbais, havendo um aspecto concreto em ambos. Assim, existe uma explicação para a presença desse objeto no palco, mas será possível estender essa abordagem para a proposta estética e intelectual de *Mortos sem Sepultura*? Dito de outro modo, frente à situação-limite, ou seja, o embate entre torturador e torturado que o texto apresenta, será “correto” dizer que o manequim procure concretizar algo? Se a resposta for afirmativa, o que é passível de ser materializado?

Com já descrito anteriormente, a recuperação do passado “tal qual ocorreu” não é permitida ao historiador, por isso responder a todas essas questões é uma tarefa complexa. Todavia, o convite de Henri e seu conseqüente movimento com o manequim pode aparentemente sugerir uma “comemoração”, mas a situação em que é efetivado não deixa nenhum espaço para este propósito. Entre a intenção e a materialização de sua proposta há uma falta de perspectiva. O gesto de Lucie, ao acariciar François, contribui para essa expressão.

¹²⁹ ARTAUD, [s/d] apud ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991, p. 144.

Faz-se necessário considerar que esse mesmo recorte faz parte de um trabalho de montagem e este, por sua vez, é oriundo de uma interpretação do texto dramático. Dessa forma, o suposto desespero ou a falta de perspectiva frente à situação, significados estes associados à escrita da peça, materializam-se e adquirem novos contornos na expressão e gestos dos atores. É impossível, somente por meio dessa fotografia, captar a dimensão total que esses agentes lhe fornecem, porém, no âmbito histórico, ao considerar o momento em que a cena se dá, é possível sugerir que não falta respaldo para enfatizar a expressão e o olhar para esse processo de violência.¹³⁰

¹³⁰ Em verdade, a opção pela montagem de *Mortos sem Sepultura* e a sua conseqüente escrita cênica são direcionadas por uma “motivação” inicial. Desta maneira, é possível dizer que a resposta formal dada ao texto correlaciona-se com a tortura no Brasil. Ao mesmo tempo, não é possível negligenciar que, em meio a esse processo, se delineia a forma como o projeto de montagem “olha” para essa mesma prática. Diante das questões postas até o momento, essa afirmação pode parecer desnecessária, todavia não se deve esquecer que essa abordagem está constantemente lidando com duas categorias: o “evento”, a saber, a tortura e a sua possibilidade representação, que é o espetáculo no Maria Della Costa. É igualmente considerável que a temática que envolve esta produção artística não é algo simples, mas que ecoa na experiência de homens e mulheres. Nesse sentido, é válido indagar se se estabelece a (re)elaboração de uma situação-limite ou traumática. E em que medida esta se torna legítima. Essa reflexão é inspirada na análise que Márcio Seligmann-Silva (SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.) faz sobre o holocausto. Sobre este, o autor afirma: “Esse *evento-limite*, a catástrofe, por excelência, da Humanidade e que já se transformou no *definiens* do nosso século, reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação. Busca-se agora uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento”. (Ibid., p. 75). Assim, amparado numa bibliografia que discute o holocausto, Seligmann-Silva aponta duas propostas conceituais sob as quais ele é pensado. Numa primeira há a necessidade de estabelecer uma relação entre “epistemologia e ética”, ou seja, é fundamental escrever sobre esse evento, mas, ao mesmo tempo, existe a ausência de um “aparato conceitual” à sua altura. Aqui se apresenta uma falta de “medida” entre o evento e sua representação. A segunda, por sua vez, traz outra questão: “em vez de centralizar a reflexão sobre os modos de reproduzir a realidade deve-se, antes, pôr em questão a possibilidade mesma de se experienciar essa realidade”. (Ibid., p. 83.). Percebe-se que essas discussões trazem conseqüências tanto para a história quanto para a escrita dela. Porém, a associação entre o problema do trauma (holocausto) e sua representação, no caso desta pesquisa, pode-se estender também para a tortura e o teatro. É certo que não se está comparando ou colocando num mesmo patamar o holocausto e a tortura no Brasil, mas a análise desse autor traz à tona, numa perspectiva histórica e conceitual, a viabilidade de repensar tanto a idéia de trauma – já que, em última instância, a tortura não se afasta disso –, quanto a sua possibilidade de representação. E toda essa discussão é importante para mostrar que entre as sevícias e a materialidade que *Mortos sem Sepultura* adquire existe um campo intelectual e/ou artístico que não se isenta das categorias apresentadas por Seligmann-Silva. Dito de outra maneira, entre a plasticidade da cena e o universo que a delineia existem campos de conhecimento que se organizam em torno do “real” e de sua representação.

Ainda sobre a maneira como Henri reage a esse processo, pode-se destacar um outro momento da montagem (fotos 01 e 02).¹³¹ Essa sequência¹³² corresponde à seguinte passagem:

Clochet – Você não é nada humilde, não é? É preciso ser humilde. Se você cai de muito alto, você se quebra todo. Vou torcer um pouco. Lentamente. Então? Nada? Não. Torcer mais, mais. Agora sim: está começando a sofrer? Então? Não? Claro: a dor não existe para um sujeito que teve a tua instrução, não é. O chato é que a gente vê a dor no teu rosto (DOCEMENTE). Você tá suando. Você tá me deixando aflito. (ENXUGA O ROSTO DE HENRI COM UM LENÇO). Vou torcer mais. Vai gritar ou não vai? Está se mexendo. Você pode conseguir não gritar, mas não consegue deixar de mexer a cabeça. Você tá mal, hein? (PASSA OS DEDOS SOBRE A FACE DE HENRI). Está com as mandíbulas apertadas: está com medo é? “Se eu pudesse agüentar um momento apenas um momento...” Mas depois desse momento, vem outro e depois ainda outro, até você enxergar que o sofrimento é muito forte e que é melhor você sentir desprezo por você mesmo (SEGURA A CABEÇA DE HENRI). Esses olhos já não estão mais me vendo. O que é que eles estão vendo? (DOCE). Você é lindo. Vou torcer mais. (PAUSA. TRIUNFALMENTE). Você vai gritar Henri, você vai gritar. Eu já to vendo o grito que está crescendo aqui no teu pescoço; está subindo até os teus lábios. Mais um esforcinho. Vou torcer um pouco mais. (HENRI

¹³¹ As fotos 01 e 02 correspondem à mesma cena das fotos 12 e 14. Mas, como já evidenciado, as primeiras pertencem ao acervo do Centro Cultural São Paulo e as segundas foram doadas pelo diretor Fernando Peixoto. Como consequência, são recortes de dias distintos, como se vê pelo fato de o personagem Henri ora aparecer interpretado pelo ator José Fernandes, ora pelo ator Walter Marins. Comparando as duas sequências há que se destacar uma alteração no posicionamento da cadeira de tortura. Nas primeiras fotos esse instrumento aparece na lateral direita do palco, próxima ao retrato do marechal Pétain. Já na segunda é transferida para a frente do quadro negro. Isso sugere que as fotos 12 e 14 foram feitas em ensaios ou que, no desenvolver do espetáculo, houve deslocamentos na composição do cenário e na construção das cenas. No que se refere à foto 12, há que se atentar para a postura de Landrieu (Oswaldo Campozana). Se, durante a sessão de tortura de Sorbier (foto 04), o miliciano demonstra esquivar-se, nesse recorte ele apresenta uma postura tranqüila: enquanto Clochet faz seu “trabalho”, ele bebe e fuma, como se estivesse presenciando uma situação qualquer. Da mesma maneira que no texto dramático, na escrita cênica as contradições do personagem se materializam.

¹³² Faz-se necessário explicitar que da passagem da foto 01 para a foto 02 muda-se o “ângulo de tomada”. Esse deslocamento está repleto de significados. Conforme evidencia Arlindo Machado, “se o enquadramento determina a fixação de um ponto a partir do qual a câmera toma seu objeto, por si só já estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro que corresponde à forma como a posição da objetiva retrata o visível: algumas coisas vão estar em primeiro plano ou numa posição privilegiada em relação ao ponto de tomada e, por consequência, vão ser valorizadas e ganhar importância na cena; outras coisas vão ser jogadas para o fundo, reduzidas de tamanho na relatividade das proporções perspectivas e, dessa forma, funcionarão como peso em menor escala de importância na cena; umas terceiras ainda terão sorte pior: serão eliminadas de campo, pois o enquadramento as esconderá atrás de algum objeto ampliado no primeiro plano”. (MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 103.) Se o enquadramento do primeiro recorte permite visualizar os objetos como o quadro negro e a mesa, já no segundo esses materiais são “cortados”. E isso, conseqüentemente, implica dar uma ênfase maior à presença de Henri (Walter Marins) e Clochet (Oswaldo Campozana), ou seja, a um momento em que se desenvolve a tortura.

GRITA) Há! (PAUSA) Você deve estar com uma vergonha, hein? Vou torcer ainda mais. Não vou parar não. (HENRI GRITA) Está vendo, é só o primeiro grito que custa. (f. 28)

Em seu conjunto, pode-se dizer que o texto, as rubricas e esses recortes evidenciam o embate que se estabelece entre torturador e torturado durante o processo de violência mesmo. À luz do que foi analisado no primeiro capítulo, sabe-se que a busca de Clochet por obter a verdade é antecédida pela vontade de ouvir Henri gritar, o que, para o torturador, é também uma forma de vitória, já que tem o objetivo de subjugar-lo. Da passagem para a escrita cênica é oportuno atentar para os elementos que permaneceram e que conseqüentemente contribuem para organizar este universo. A exemplo, o retrato do marechal Pétain. Nessa construção a sua presença pode ser associada a dois significados. De um lado, evidenciar que a ação se passa na França, definindo o “lugar geográfico”, e, por outro lado, mostrar que toda aquela violência que se desenvolve ali tem respaldo e é legitimada por um empreendimento mais amplo. Dito de outro modo, o retrato de Pétain representa um projeto político para o qual é válido eliminar os “subversivos”. De que maneira é possível compreender essa “plasticidade” que a cena lhe oferece?

No que se refere ao primeiro significado, ainda que se utilize o retrato de Pétain como uma forma de situar o lugar da ação e mesmo que, voltando-se para o próprio texto dramático, considerem-se os embates entre torturador e torturado do ponto de vista do próprio Sartre, o presente durante o qual essa cena é construída permite a ultrapassagem do “limite” geográfico. Novamente, se se retornar ao tema da tortura no Brasil, encontra-se uma série de possíveis atualizações, conforme demonstram os historiadores Almeida e Weis:

Carlos Heitor Cony relata uma história de prisão humilhante, por que passou em 1965, ainda sob a “ditabranda”: “o oficial de dia nos chamou aos pares, ele [Glauber Rocha] e eu fomos os primeiros a sermos fichados. A inspeção preliminar constituiu num vexame. Ficamos nus, segurando nossas roupas e sapatos, em posição de sentido. Essa cerimônia – segundo me explicaram depois – ajudava a desmoralizar o que restava do moral dos presos”. [...] Já Renato Tapajós descreveu a situação da tortura como um embate quase animal entre quem destrói e quem está sendo fisicamente destruído. Esse embate ocorre em um mundo à parte, feito de “grito, dor, sangue, cheiro de sangue e, muito freqüentemente, urina e fezes”.¹³³

¹³³ 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, Lilia Moritz. (Orgs.). **História**

Nesse sentido, na temporalidade temática que define o processo criativo da peça, a tortura, além de física, era, sobretudo, psicológica e moral. Porém, na temporalidade em que este texto é recuperado, considerando as colocações de Almeida e Weis, havia também o objetivo de “desmorronar o que restava do moral dos presos”. Nesse processo, o ato de Clochet deslizar a mão pela face de Henri (foto 06) adquire novos significados, percebe-se que a fronteira passado-presente torna-se mais frágil.

Quanto ao segundo significado, ou seja, o fato de o retrato de Pétain ser uma referência externa, mas que legitima o que ocorre naquele espaço, é possível também fazer aproximações. Conforme já explicitado, em nome da lei de “Segurança Nacional” e do combate à subversão comunista,¹³⁴ era permitido prender, torturar e assassinar os opositores políticos.¹³⁵ Assim, talvez seja possível dizer que, apesar de o retrato ser do marechal Pétain e representar o governo fascista alemão de Vichy, na escrita cênica este lugar poderia ser preenchido por outros retratos.

À luz das questões postas até o momento, pode-se dizer que os fragmentos do espetáculo aqui apresentados situam-se basicamente durante as sessões de tortura. Contudo, com relação a essa mesma “situação-limite”, existe um processo de expectativas, projeções, anseios e conflitos que a antecede e a sucede. Sob este aspecto, a maneira pela qual Lucie vive este processo é também uma das maneiras de compreendê-lo. Se se comparar a postura do personagem no “antes” (foto 08) e no “depois” (foto 09), é possível imaginar que entre um momento e outro se impôs um tratamento de humilhação e aviltamento. Lucie, que nutria uma série de expectativas quanto a Jean e um verdadeiro vínculo fraternal com François, após a experiência da tortura entra na “roda viva” do orgulho. Conseqüentemente

da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 390-391. v. 4.

¹³⁴ Cf. HABERT, Nadine. **A década de 70:** apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003. 95 p.

¹³⁵ É em nome desta mesma lei que o ex-delegado Lucena Leal justifica a sua atuação no processo repressivo: “quando colocava a mão em terrorista, levava para um descampado, à noite, e dizia: ‘ou você confessa ou está rachado. Vamos te matar agora.’ Dava certo. Eles contavam tudo. *Eu estava cumprindo o meu dever. Se não cumprisse, perdia o emprego.* Quando a gente participava de operações assim, bate o remorso. Mas eu pensava que estava cumprindo o meu dever. Era o meu papel. E a ordem era baixar o pau. Então, eu baixava o pau. *Ou eu me postava ao lado da lei ou virava terrorista.* Era o único jeito. Estou dizendo isso porque dei minha contribuição no combate ao terror e agora tenho de contribuir para que fique registrado na história o que realmente aconteceu. Sempre esperei por esse momento”. (destaque nosso) LEAL, 1998 apud OLTRAMARI, Alexandre. Esse maldito passado. **Veja**, São Paulo, p. 51, 09 dez. 1998.

todas essas relações perdem seu significado.¹³⁶ Na escrita cênica, se se comparar sua postura nos dois momentos (fotos 09 e 08), é possível evidenciar a “plasticidade” dessa mudança total de perspectiva. Desta forma, num instante (foto 08) a maneira como ela olha para Jean demonstra uma cumplicidade entre ambos que, apesar das condições distintas, singulariza-se na seguinte passagem:

Lucie – Amanhã você vai descer em direção à cidade, você levará nos teus olhos a última imagem do meu rosto vivo, você será a única pessoa do mundo que conhecerá esta imagem. Não esquece isso. Eu e você. Se você estiver vivo, eu estarei viva. (f. 21)

Posteriormente (foto 09), ao retornar da sessão de tortura, tanto a sua roupa quanto o seu movimentar “escancaram” o tratamento que os milicianos lhe deram. A partir daí, o personagem mostra-se alheio aos mais diversos aspectos (foto 10). Nesse recorte ele está envolto em seus pensamentos, situando-se ao lado oposto do corpo de François, que acabara de ser assassinado com seu consentimento. O único dado que Lucie faz questão de não esquecer é a necessidade de manter-se em silêncio diante dos milicianos.

Existe um outro momento em que esse propósito adquire contornos mais nítidos (foto 12). Sabe-se que, na expectativa de que os resistentes entregassem o líder, os colaboracionistas lhes propuseram a libertação. Para Lucie esse pedido já era uma forma de sentir-se vitoriosa:

Lucie – Ganhamos! Nós ganhamos! Esse momento compensa tudo. Tudo que eu quis esquecer esta noite, agora eu tenho orgulho em me lembrar. Me arrancaram a roupa. (MOSTRANDO CLOCHET) Aquele segurou as minhas pernas. (MOSTRANDO LANDRIEU). Aquele segurou os meus braços. (MOSTRANDO PELLERIN). E aquele ali me possuiu a força. Agora eu posso dizer, eu posso gritar: vocês me violentaram e vocês têm vergonha. Eu me sinto lavada. Agora onde é que estão as pinças e as tenazes? Onde é que estão os chicotes de vocês? Esta manhã vocês vêm nos suplicar para nós vivermos. E é não. Não! É preciso que vocês terminem o que começaram. (f. 50)

Pelas referências intelectuais, estéticas e políticas de Sartre, sabe-se que a construção desse personagem, assim como a dos demais, tem uma série de singularidades.¹³⁷ Como compreendê-la ao ser “transposta” para o palco brasileiro em 1977? À luz dos recortes aqui evidenciados (fotos 08 e 09), percebe-se que a escrita cênica

¹³⁶ Essa abordagem foi sistematizada no Capítulo I.

¹³⁷ Essa discussão foi feita no Capítulo I.

demonstrou o papel que cumpre esse “divisor de águas” que é a tortura. Entretanto, no que tange às palavras de Lucie, considere-se o trecho abaixo:

Violentada no cárcere, a estudante de medicina Maria de Fátima Martins Pereira, 23 anos, contou no Rio, ao conselho de justiça em 1977 (...) que, um dia, irromperam na “geladeira”, ela supõe que cinco homens que a obrigaram a deitar-se, cada um deles a segurando de braços e pernas abertas; que, enquanto isso, um outro tentava introduzir um objeto de madeira em seu órgão genital (...).¹³⁸

A peça veio a público no mesmo ano em que era feita essa denúncia. Porém, entre o manifesto de Lucie e o relato da estudante impõe-se uma proximidade de experiências que não se restringe à data. Se esse processo criativo de Sartre, de acordo com Peixoto, “Era um mergulho de idéias, uma reflexão filosófica aprofundada sobre o que é o comportamento do homem diante da tortura, diante do torturador, o que é o comportamento do torturador diante do torturado, diante do fato de fazer a violência e o outro de sofrer a violência”,¹³⁹ para o momento sobre o qual essa leitura/interpretação acontece, a tortura era algo que, na prática, fazia parte do cotidiano de homens e mulheres. E certamente isso interfere na composição cênica.

Dentre os resistentes, existem ainda aqueles que não vivenciaram a tortura. Há que se destacar uma nova divisão entre um que está na expectativa de vivê-la e o outro que tem a consciência de que não a experimentará, respectivamente François e Jean.

A certeza de que passará por essa experiência coloca François numa situação de desespero. Isso conseqüentemente o leva a procurar eximir-se de qualquer responsabilidade pelo fato de ter entrado na luta ou por a missão ter fracassado, além de provocar-lhe uma necessidade constante de buscar consolo em Lucie (fotos 13 e 18¹⁴⁰).

¹³⁸ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais**: um relato para a história. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 47.

¹³⁹ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

¹⁴⁰ No que se refere à foto 18, percebe-se que, aparentemente, ela foi submetida a algum trabalho de digitalização. Nesse processo, a película perdeu as “bordas” do quadro e isso traz conseqüências, conforme aponta Arlindo Machado: “toda fotografia, seja qual for o referente que a motiva, é sempre um retângulo que recorta o visível. O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-la pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para o interesse da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis”. (MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76.) Desta forma, o seu “entorno” ou seja, os outros elementos que originalmente também foram escolhidos e valorizados para compor o quadro tornaram-se

Por isso, quando François vê o estado de Lucie quando esta retorna da sessão de tortura (foto 17) a sua desolação aumenta. A seguinte passagem auxilia a compreender sua reação:

François – (CAI SOBRE OS JOELHOS DE LUCIE) Eu não consigo mais agüentar! Eu não consigo mais agüentar.

Lucie – Olha pra mim! (ELA LHE LEVANTA A CABEÇA) Como você está com medo! Você não vai falar! Responde!

François – Não sei mais. Eu ainda tinha um pouco de coragem. Mas era preciso que eu não tivesse te visto de novo. Você está aí com a blusa rasgada, o corpo marcado. Eu sei que eles te pegaram, te agarraram... (f. 39)

Se, no decorrer da trama, por diversas vezes, François encontrou alento em Lucie, posteriormente, com a passagem de Lucie pelas mãos dos milicianos e o seu conseqüente orgulho em não se mostrar fragilizada frente aos algozes, a situação se modifica. A colocação de François para Jean: “Eu vou te denunciar! Eu vou fazer você partilhar das nossas alegrias”, (f. 40) aumenta a certeza de que o garoto não resistiria. Delineia-se assim a opção por eliminá-lo. Esse momento se apresenta na seguinte passagem:

Jean – Vocês estão pensando que eu vou deixar vocês fazerem isso? Não tenha medo garoto. Eu estou com as mãos livres e estou ao seu lado. (LUCIE LHE BARRANDO A PASSAGEM)

Lucie – Por que é que você está se metendo?

Jean – É teu irmão.

Lucie – E daí? Ele devia morrer amanhã.

Jean – É você mesma? Você me dá medo.

Lucie – É preciso que ele se cale. Os meios não contam.

Jean (SE COLOCANDO PERTO DE FRANÇOIS) – Vocês não vão tocar nele.

Henri – Jean, quando é que os companheiros vão chegar nessa aldeia?

Jean – Terça-feira.

Henri – Quantos?

Jean – Sessenta.

Henri – Sessenta que confiaram em você. Terça-feira eles vão morrer como ratos. É eles ou ele. Escolhe.

Jean – Você não tem o direito de me pedir para escolher.

Henri – Você não é o chefe deles? Vamos!

(JEAN HESITA UM INSTANTE DEPOIS SE AFASTA LENTAMENTE. HENRI APROXIMA-SE DE FRANÇOIS)

François – (OLHA-OS E DEPOIS COMEÇA A GRITAR) Lucie, socorro! Eu não quero morrer aqui. Não essa noite. Henri, eu tenho quinze anos, me deixa viver. Não me mate na escuridão. (HENRI APERTA-LHE

imperceptíveis, sendo possível apenas visualizar a postura e a expressão dos personagens. Esse mesmo “limite” se estende para as fotos 15, 16 e 17.

A GARGANTA) Lucie! (DESVIA O OLHAR) Eu odeio vocês todos!”.
(f. 41-42)

À luz do pensamento do dramaturgo, a construção de François e a maneira como os outros se relacionam com ele estão repletas de singularidades. Assim, até a decisão por eliminá-lo, conforme exposto no primeiro capítulo, suscita dúvidas: este ato foi consequência do orgulho diante dos colaboracionistas ou deve-se à causa da Resistência Francesa? Contudo, na escrita cênica, para além do conteúdo que se apresenta neste trecho, a forma como o personagem se situa neste processo merece destaque (foto 07).¹⁴¹ Desta maneira, enquanto Henri (Walter Marins) e Canoris (Antônio Petrin), utilizando-se de argumentos que se pautam na Resistência Francesa, tentam limitar a tentativa de Jean (Othon Bastos) em salvar François (Paulo Guarnieri), este, por sua vez, faz um apelo para que o deixem viver. Originalmente, no texto dramático, esse pedido de ajuda dirige-se à Lucie: “Lucie, socorro! Eu não quero morrer aqui!” Contudo, aparentemente, nesse recorte da escrita cênica não fica perceptível para quem ele estende os braços, haja vista que se reporta a alguém que está no “extraquadro”. Mas isso “não impede [o espectador] (ou melhor, isso exatamente o força) de conceber imaginariamente o prolongamento desse espaço emoldurado pelas bordas do quadro”.

Conceber esse prolongamento do espaço, ou seja, investigar para quem François pede ajuda, cria a necessidade de evidenciar algumas alternativas de compreensão. Talvez o primeiro aspecto que deva ser ressaltado é o deslocamento que a cena faz do texto dramático. Se na peça o personagem dirige-se para Lucie, pode-se dizer que, à luz desse recorte, considerando a posição de seus braços, é quase impossível afirmar que ele se volve para ela. Assim, a impressão que prevalece é que o personagem está fazendo um apelo para algo que se situa fora do palco. Será possível afirmar que ele está se dirigindo diretamente

¹⁴¹ Nessa foto o aspecto que mais chama a atenção é a postura de François. Esta se estende para algo que está fora do quadro. Do ponto de vista de análise isso traz consequência. Considere-se a explicação de Machado: “a referência a um espaço ilusório extra quadro pode se dar de várias maneiras, como ocorre, por exemplo, toda vez que uma figura que está em campo aponta ou remete para algo fora de campo: esse é o caso da foto de uma mulher com a expressão aterrorizada, as mãos protegendo o rosto e o olhar fixo em algo que só ela mesma pode ver. O espectador só tem diante de si a imagem da mulher assustada e a direção apontada pelo seu olhar, mas não tem o contracampo desse espaço para o qual se dirige o olhar, isso não o impede (ou melhor, isso exatamente o força) de conceber imaginariamente o prolongamento desse espaço emoldurado pelas bordas do quadro”. (MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 83.) Assim, é o prolongamento deste espaço, ou seja, o campo para o qual o personagem faz o apelo que merece ser problematizado.

para a platéia? É válido destacar o caráter “alusivo” dessa hipótese. Isso leva à necessidade de investigar a constituição do próprio cenário. Segundo Peixoto, esse espaço fez-se na “diagonal”, “contrariando toda a cenografia tradicional que é basicamente frontal”.¹⁴² Nessa perspectiva, é possível que François estivesse se dirigindo à platéia.

O significado desse deslocamento traz implicações tanto do ponto de vista estético quanto histórico. Sobre o primeiro aspecto, há que se ressaltar que o propósito de o personagem dirigir-se diretamente ao público é uma das técnicas do teatro épico¹⁴³ e traz a seguinte consequência:

Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. No teatro da Dramática pura, os adeptos da ilusão esperam que a entidade “ideal” de cada espectador se identifique com o espaço e tempo ideais (fictícios), por exemplo de *Fedra*, vivendo imaginariamente o destino mítico de Fedra e Hipólito, enquanto os cidadãos empíricos (materiais) permaneceriam como que apagados e esquecidos nas poltronas. No momento, porém, em que o ator se retira do papel, ele ocupa tempo e espaço diversos e com isso relativiza o tempo-espaço ideal da ação dramática. Simultaneamente arranca a entidade ideal do público desse tempo-espaço fictício e a reconduz à platéia, onde se une à parte material do espectador. O personagem e a ação são projetados para o pretérito épico, a partir do foco do ator, cujo espaço-tempo é mais aproximado do *espaço-tempo empírico da platéia*. Seria talvez ousado dizer que, ao dirigir-se à platéia, fala o ator João da Silva, este apenas finge falar como ator real e desempenha, ainda agora, um papel – o papel do narrador que pronuncia palavras de um autor talvez já falecido. Mas decerto se dirige a esse novo papel mais aproximado da realidade empírica, ao público real da platéia que neste momento já não vive identificado com os personagens e a ação fictícia. É evidente que esse processo interrompe a ilusão, e com isso o processo catártico.¹⁴⁴ (destaque nosso)

Nesse processo, o exercício de interromper a “ilusão” fundamenta-se num princípio: construir um debate crítico entre palco e platéia. Contudo, questiona-se: de que maneira é possível compreender essa relativização do “tempo-espaço ideal da ação dramática” pelo gesto de François? Sabe-se que seu apelo situa-se num momento de conflito, em que a “solução” não depende do próprio personagem. Desta maneira, a sua

¹⁴² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 128.

¹⁴³ Sobre esse assunto, consultar a nota 36.

¹⁴⁴ ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 161-162.

vida encontra-se momentaneamente nas mãos dos resistentes, especialmente de Jean, que, por sua vez, há de escolher entre os “sessenta companheiros” e a vida de François.

É perante a este “conteúdo” que a escrita cênica, por meio do gesto de François, evidencia uma nova forma. Situando-se no âmbito da estética, a forma questiona o conteúdo. Há que se ressaltar a inovação desse propósito junto ao próprio processo criativo de Sartre. Como já evidenciado anteriormente, os recursos que permitem a “quebra do ficcional” não se fazem presentes na proposta estética do dramaturgo. Porém, esse exercício não se situa somente nesta instância. Em verdade, o ato de reportar-se ao público e “exigir-lhe” uma postura crítica significa dizer-lhe que nem tudo o que é apresentado no palco está “resolvido”. As questões postas nesse espaço não são imutáveis e certas, ou seja, o personagem, ao estender as mãos para a platéia, está instigando-a a questionar se existem alternativas ao que é mostrado.¹⁴⁵ O próprio diretor, no que se refere ao espetáculo, revela as incertezas provocadas pelo assassinato de François: “[...] veja-se a difícil e trágica e talvez necessária e terrível morte de François”.¹⁴⁶

Se na organização interna da escrita dramática fica explícita a dúvida quanto às causas do assassinato de François, isto é, se este se deve ao “orgulho” diante aos milicianos ou a luta da Resistência Francesa,¹⁴⁷ na composição cênica o ato mesmo é questionado, porém frente ao público.

De acordo com a leitura de Peixoto, não é possível definir se o assassinato de François é “difícil e trágico” ou “necessário e terrível”. O gesto do personagem, ao estender os braços, materializa e fornece plasticidade a essa incerteza. É nessa perspectiva que deve ser compreendida a relativização do “tempo-espaço ideal da ação”, conforme apontado por

¹⁴⁵ Certamente essa solução cênica é algo que se encontra em Bertolt Brecht, conforme evidencia o diretor: “[...] as representações que estamos acostumados a ver não permitem uma análise dos acontecimentos reproduzidos; não se detêm na exposição dos detalhes ou das alternativas que permitiriam uma compreensão ampla e mais completa, nem nos deixam tempo para o exercício da faculdade de análise, para um exame das peculiaridades de uma ação ou de um comportamento, também não possibilitam a necessária capacidade de distinguir o certo do errado, o justo do injusto, a opressão do oprimido; também não incentivam a paixão da discussão, não questionam ou suscitam debates, não travam um diálogo polêmico e provocativo, preferindo antes a tranqüila narrativa de fatos fechados em si mesmos ou anestesiados por uma interpretação que não admite dúvidas, não há espaço para contestação ou discordância”. (PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 38.) É contra essa situação que surge a necessidade de fazer o espectador manter uma postura crítica em relação àquilo a que assiste.

¹⁴⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 213.

¹⁴⁷ Conforme explicitado no Capítulo I.

Rosenfeld. Dito de outro modo, para o presente em que se organiza a montagem, não há certezas quanto às instâncias morais, éticas e políticas que envolvem o assassinato naquelas circunstâncias. Se se considerar que ele é um garoto e que tem um vínculo fraterno com Lucie, ou o orgulho dos maquis, o ato talvez possa ser visto como “trágico”. Se, em contrapartida, considerar-se que ele poderia colocar a luta pela resistência em risco, o ato torna-se necessário. Se o processo histórico é feito de incertezas e possibilidades, no teatro não é diferente e é necessário que o espectador tenha consciência disso.

Nesse sentido, se os recortes anteriores explicitam uma reorganização dos embates que o texto dramático suscita, principalmente no que se refere à possibilidade de “atualizar” o tema da tortura no Brasil, agora, por meio do gesto de François, a “solução” sartreana é questionada e isso, como evidenciado, traz consequências estéticas e históricas. Define-se uma proposta de intervenção:

Provocar o debate de idéias, a revolta dos sentimentos, a desconfiança pelo que nos é apresentado, a cada instante como “normal”, “certo”, e “eterno”, espalhar pontos de interrogação já é uma postura crítica embrionária, que cabe ao teatro desempenhar e assumir em sua integridade.¹⁴⁸

Fica, assim, a indagação: na situação em que os “mortos” de Sartre se encontravam, a qual, estabelecendo as devidas proporções, se assemelha à dos porões da ditadura militar brasileira, a eliminação de François deve ser encarada como “normal” ou “certa”? A construção cênica, ao permitir que ele se dirija ao público, evidencia que nem todas as repostas estão prontas.

No âmbito do texto dramático, existe ainda um personagem que lança um olhar de espanto e perplexidade para a situação a que foram submetidos: Jean. Entre ele e os demais resistentes existe o “divisor de águas” que é a tortura. E, por consequência, uma série de diferenças: ele não tem algemas nas mãos, os milicianos não têm conhecimento de que ele é membro da Resistência e a expectativa de ser torturado ali não faz parte de seu universo. A seguinte passagem evidencia a barreira entre o líder e seu grupo:

Jean – Será que é preciso que eles me arranquem as unhas para que eu volte a ser um companheiro?

¹⁴⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 158. Essa passagem faz parte de uma reflexão do diretor sobre a montagem de *Calabar*. Apesar de expressar sua posição quanto a este projeto, é importante que se compreenda que essa postura se estende para a proposta de intervenção do diretor.

Canoris – Você continua a ser nosso companheiro.

Jean – Você bem sabe que não. (PAUSA)

Henri – Jean... Vem sentar aqui, perto de nós. (JEAN HESITA E SENTA) Você seria como nós se estivesse em nosso lugar. Mas nós não temos as mesmas preocupações. (JEAN LEVANTA-SE BRUSCAMENTE) Que foi? [...]

Henri – Você está vendo? Você se agita, fica inquieto: você está demasiadamente vivo. (f. 36)

Um recorte da escrita cênica (foto 06) materializa essa fronteira. Nesse momento, a postura de François, que aguarda para ser interrogado, e de Canoris e Henri, que já o foram, contrasta com o gesto de Jean. Seus braços abertos revelam uma vivacidade que não se encontra nos outros. Ao mesmo tempo, essa condição lhe dá respaldo para construir um outro olhar para o processo (fotos 15 e 19¹⁴⁹). Como se sabe, Jean tentou impedir que os resistentes eliminassem François e questiona a atitude destes: “Que é que aconteceu com vocês? Por que é que vocês não morreram com os outros? Vocês me dão horror”. (f. 42)

À luz do processo criativo de Sartre, pode-se dizer que a reação desse personagem explicita que as situações fazem os homens mudarem de postura. Desta forma, ele consegue ver todo aquele processo de maneira diferente dos outros justamente por não ter passado pela experiência da tortura.¹⁵⁰ Porém, na passagem para a cena, será possível dizer que a construção do personagem mantém o mesmo significado? Faz-se necessário investigá-lo sob outros aspectos. Por hora é válido dizer que o “assombro”¹⁵¹ de Jean (foto 19) frente ao

¹⁴⁹ A foto 19, diferentemente de todas as outras que foram tiradas no segundo plano, revela uma clareza maior que as demais. Isso sugere algumas possibilidades de análise: ou essa película é uma foto de ensaio, ou, no decorrer das apresentações do espetáculo, houve alteração na iluminação do espaço dos torturados.

¹⁵⁰ Essa temática é abordada no Capítulo I.

¹⁵¹ No que se refere a este termo, considere-se uma das teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia das circunstâncias de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”. (BENJAMIM, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226. v. 1.) Encontram-se definidos aqui duas maneiras de compreender a história: a “progressista”, que considera a evolução da sociedade como algo “normal”, e outra que, situando-se do ponto de vista do “oprimido”, vê a norma como opressão, barbárie e violência. (Cf. LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma Leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; [tradução das teses], Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.) Desta forma, é possível dizer que, considerando as devidas proporções, o olhar de perplexidade e assombro que Jean

“extraquadro”, isto, é o que se encontra fora do campo, não se limita apenas às situações que ele presencia naquele processo. Dito de outro modo, dependendo do momento histórico em que essa expressão se materializa, o seu gesto pode adquirir contornos deste lugar.¹⁵²

É válido ressaltar que esses aspectos do texto dramático foram aceitos e (re)propostos pela cena, bem como os seus possíveis significados revelam uma “primeira” recepção, pois, conforme evidenciado antes, os agentes que viabilizaram o projeto de montagem são seus leitores iniciais. E, como se sabe, esse processo não se faz somente de aprovações e “distorções”,¹⁵³ existem também as “omissões”. E estas, tanto do ponto de vista histórico quanto estético, são tão significativas como aquelas. O trabalho se faz da seguinte perspectiva:

Traduzido literalmente, o texto foi depois modificado: não apenas para ser engravado de uma estrutura um pouco mais narrativa e mais teatral, mas igualmente para ser parcialmente contestado em si mesmo na medida em que for sendo exposto.¹⁵⁴

lança para o processo pode ser situado nessa segunda concepção de história. O seu olhar propõe que nada daquilo que se passa ali deve ser concebido como “normal” ou “aceitável” e, como consequência, pode ser transformado.

¹⁵² Sobre este lugar é válido apontar um balanço feito por Beatriz Kushnir: “são 364 o total de militantes de esquerda mortos em torturas, emboscadas e batidas policiais; 136 desse são desaparecidos políticos – seus corpos jamais foram encontrados; outros tantos cumpriram penas nos presídios”. (KUSHNIR, Beatriz. Nem bandidos, nem heróis: os militantes judeus de esquerda mortos sob tortura no Brasil (1969-1975). In: _____. **Perfis cruzados**: trajetórias e militância política no Brasil. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 224.)

¹⁵³ Essa palavra deve ser compreendida no sentido de que toda recepção “inventa”, desloca e distorce. Cf. CHARTIER, Roger. A história entre narrativa e conhecimento. In: _____. **À Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 81-100.

¹⁵⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 211. Sabe-se que esta passagem é significativa para evidenciar os deslocamentos de forma e conteúdo a que Peixoto submeteu a obra de Sartre. Mas, ao mesmo tempo, permite indagar sobre a sua postura artística no decorrer dos anos de 1970. Assim, é possível dizer que sua trajetória foi contínua? Ou seja, ele manteve as mesmas perspectivas? É certo que, correndo o risco de simplificações, pode-se dizer que ele tem uma visão marxista de história e lança um olhar brechtiano para o teatro. À luz dessas questões e dada a complexidade de *Mortos sem Sepultura*, a sua postura frente a este texto revela uma continuidade? Acredita-se que a resposta seja afirmativa. Nas propostas deste diretor, em cada um dos textos que escolhe para montagem, há uma singularidade de motivos. Contudo, há algo que particulariza sua vida profissional, torna-se necessário retornar à reflexão de Patriota: “o elemento mais constante da vida profissional de Peixoto: a análise sistemática de seu trabalho em consonância com reflexões sobre o momento histórico ao lado das possibilidades efetivas de intervenções sociais e políticas e seu respectivo grau de eficácia”. (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. 65.)

Percebe-se que as modificações acontecem no que tange à forma e ao conteúdo.¹⁵⁵ Faz-se necessário retirar maiores consequências desse propósito. Por meio de certos “recortes” de cena, alguns deslocamentos já foram explicitados, a saber, a construção do cenário e a maneira como o personagem François dirige-se para o público (foto 07). E no que se refere a este último aspecto, é primordial que se destaque o caráter inovador do empreendimento, pois, do ponto de vista da proposta estética de Sartre, isso é inconcebível.¹⁵⁶

Porém, agora faz-se necessário investigar os “cortes” e seus consequentes significados. Dentre estes, dois merecem destaque. O primeiro se apresenta no momento em que as possíveis causas para a eliminação de François estão em pauta, quando, ao ser acusado por Jean de ter assassinado o garoto por orgulho, Henri recorre a Lucie e a Canoris:

Henri – Odeias-me? Era teu irmão: só tu tens o direito de me condenar.

Lucie – Não te odeio. (*Ele aproxima-se do corpo que ela sustem nos braços. Energicamente*) Não lhe toque.

Henri volta-se lentamente e dirige-se para junto de Canoris.

Henri – Canoris? Tu não gritaste e contudo quisestes a morte dele. Acha que o matamos por orgulho?

Canoris – Não tenho orgulho.

Henri – Mas eu tenho. Reconheço que o tenho. Achas, porém, que o matei por orgulho?

Canoris – Tu é que deves saber.

Henri – Eu... já não sei nada. Tudo se passou muito depressa e agora ele está morto.¹⁵⁷

¹⁵⁵ As duas instâncias devem ser avaliadas em relação tanto ao texto quanto à cena. Como diz Gianni Ratto, “se uma dramaturgia é rica, profunda e motivadora, dispensa o excesso do aparato cênico, pois o poder das idéias e dos homens é mais sugestivo que qualquer parafernália ilusória”. (RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tempo. São Paulo: Senac, 1999, p. 51.) Essa reflexão, quando associada às ressalvas de Peixoto, as quais indagam tanto sobre a falta do “teatral” quanto sobre a questão das idéias, levanta a seguinte dúvida: se uma instância ou outra não são satisfatórias, o que pode ser dito dessa leitura da dramaturgia sartreana? Em verdade, é em meio a esse impasse e proposições, em que a forma indaga o conteúdo e vice-versa, que deve ser pensada a “leitura dialética” que a montagem faz do texto.

¹⁵⁶ Sob este aspecto, é válido relembrar uma passagem de *Forjadores de Mitos*: “Em 1942, na direção feita por Gaston Baty de *A Megera Domada*, havia um acesso da cena à platéia, para permitir a certos personagens descer entre as fileiras da orquestra. *Estamos muito longe dessas concepções e de tais métodos*. Para nós uma peça não deveria jamais parecer familiar. Sua grandeza deve-se às suas funções sociais e, de certa maneira, religiosas: ela deve-se conservar um rito mesmo falando aos espectadores deles mesmos, deve fazê-lo de uma maneira e um estilo que, longe de fazer nascer a familiaridade, vem a aumentar a distância entre a obra e o público”. (destaque nosso) (SARTRE, Jean-Paul. *Forjadores de Mito. Cadernos de Teatro*, n. 75, p. 9, out./ nov./ dez. 1977.)

¹⁵⁷ Id. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Francisco da Conceição. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1965, p. 118-119.

O segundo se situa na cena em que Landrieu relata seu propósito:

Landrieu – Se eles me entregarem o chefe salvo-lhes a vida.

Clochet – Landrieu, tu és doido?

Landrieu – Cala a boca!

Clochet – Eles merecem dez vezes a morte.

Landrieu – Quero lá saber do que eles merecem? O que quero é que eles cedam.¹⁵⁸

Entre essas duas passagens existe algo em comum: de diferentes maneiras cada grupo sintetiza a “imagem” que um construiu do outro. Sabe-se que entre maquis e milicianos estabeleceu-se um embate, o qual adquire novos contornos a cada nova passagem pela tortura. Os milicianos procuram, por meio da tortura física, psicológica e moral, subjugar os resistentes, e estes, por sua vez, mantêm-se firmes no propósito de não gritar, não falar, enfim, não sentir-se nas mãos dos outros. Esse processo é resultante da situação-limite em que um pratica a violência e o outro a recebe.¹⁵⁹ Dessa forma, no trecho utilizado, o reconhecimento de Henri quanto ao seu orgulho revela uma possibilidade de compreender a opção por eliminar François: o propósito de não sentir-se nas mãos dos algozes. Da mesma maneira, a afirmação de Landrieu “o que eu quero é que eles cedam” explicita o seu objetivo. Nos dois casos, as motivações iniciais, tanto a causa da Resistência Francesa, quanto a tentativa de obter informações sobre o líder, são postas em segundo plano. Para o dramaturgo, essa relação está repleta de significados. Relembre-se a seguinte passagem:

A finalidade do suplício não é somente a de obrigar a falar, a trair; é necessário que a vítima se designe a si mesma por seus gritos, por sua submissão, como uma besta humana. Aos olhos de todos e a seus próprios é preciso que a traição a destrua e que a apague para sempre. Àquele que cede ao tormento, não se quis somente obrigá-lo a falar, a ele foi imposto um estatuto, o de sub-homem.¹⁶⁰

À luz da temporalidade em que a cena se passa, qual o sentido desses cortes? É possível afirmar que a montagem procurou dar uma ênfase menor a esse confronto entre torturado e torturador? Se afirmativo, que associação pode ser feita? Se não é o orgulho ou

¹⁵⁸ **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Francisco da Conceição. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1965, p. 145.

¹⁵⁹ Essa abordagem foi sistematizada no primeiro capítulo.

¹⁶⁰ SARTRE, 1960 apud Programa do Espetáculo *Mortos sem Sepultura*.

a busca por fazer a “vítima”, qual outra consequência a retirar da tortura? E, enfim, se, nesse processo, o que importa não é a “imagem”¹⁶¹ de um para o outro, o que é posto em seu lugar? A tentativa de responder a essas indagações deve ser antecedida pela necessidade de analisar outras questões que o espetáculo suscita.

Por ora, talvez seja possível associar a primeira supressão, ou seja, a retirada da confissão de orgulho de Henri, com a dúvida suscitada pelo gesto de François. (foto 07) Dito de outro modo, conforme posto antes, se não se sabe ao certo se a eliminação do personagem foi “difícil e trágica” e talvez necessária e terrível, não é o orgulho que deve auxiliar na construção de uma resposta. Por meio deste recorte a “solução” sartreana é questionada. Em outro momento do texto, o tema desse sentimento será retomado e aceito, porém, na montagem, em forma de dúvida. A saber: “O garoto. Acho que eu matei ele por orgulho. [...]. Essa dúvida vai ficar dentro de mim como uma bala. Em todos os minutos da minha vida eu vou me interrogar a mim mesmo”. (f. 53)

Nesse sentido, é possível afirmar que Peixoto não objetivou eliminar o orgulho dos maquis, contudo procurou mantê-lo numa perspectiva de dúvida e essa é uma das propostas de intervenção do seu teatro: “O palco não quer entregar ao público nenhuma verdade, nenhuma certeza. Ao contrário, quer provocar dúvidas, desconfiança, perplexidade”.¹⁶²

À luz das questões até aqui discutidas, pode-se dizer que, de forma geral, as diversas situações vividas pelos “mortos” de Sartre – as quais, por meio dos recortes de cena (fotografias), foram “recuperadas” pela montagem – se assemelham às experiências dos presos políticos brasileiros, especialmente do período em que o regime militar buscava esfacelar a guerrilha rural e urbana. Certamente, no momento em que o espetáculo veio a público, esses grupos já haviam sido “derrubados” e, como se sabe, a tortura foi um grande

¹⁶¹ Sob este aspecto, o relato de Fernando Gabeira, ao diferenciar os “inocentes” dos presos políticos é singular: “Quando escreviam um bilhete para suas mulheres que esperavam encontrá-las em breve, que eram inocentes, estavam sendo sinceros. Quando diziam que tinham medo da tortura, o diziam abertamente; quando ficavam desapontados por não terem sido soltos no fim da tarde, o faziam sem nenhum mistério especial. Eles ousavam esperar. Nós éramos prisioneiros dos militares, mas, num certo sentido, éramos também prisioneiros de nossa lógica. Quando um deles chorava no seu canto, todos se resignavam, porque afinal de contas, os inocentes não tinham problema em chorar. Nós tínhamos toda a imagem por trabalhar, imagem diante dos companheiros, diante da repressão”. (GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 35. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 163.) Esse propósito de transmitir uma imagem para ao opressor também esteve presente no universo dos presos políticos brasileiros.

¹⁶² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 157.

instrumento nessa tarefa.¹⁶³ Todavia, apesar de se situar num passado recente, no ano de 1977, provavelmente essas experiências ainda estavam presentes na memória daqueles que as sentiram. E é possível dizer que a opção de Fernando Peixoto pelo texto evidencia a necessidade de não deixar esquecer.

Portanto, entre os embates do texto dramático que a cena recuperou¹⁶⁴ e o que se passava nos porões da ditadura militar brasileira existe uma série de afinidades. Dentre estas, o aparato instrumental, físico e psicológico dos métodos de tortura, as marcas que essas experiências deixam em suas vítimas, os recursos utilizados para resistir, etc. Nesse processo se situa a possibilidade de compreender uma “reciprocidade” entre o “mundo ficcional” e o “mundo real”.¹⁶⁵ Assim, a materialidade que a cena concede aos aspectos presentes na peça é particularizada pelo “lugar” em que este trabalho se situa. E, ao mesmo tempo, essa instância adquirirá novos contornos oriundos da própria montagem. Dito de outra forma, a experiência social e o processo artístico/estético estão intensamente imbricados.

Todavia, se se compreender a encenação de *Mortos sem Sepultura* apenas como uma “resposta” ao tema da tortura no Brasil, as duas instâncias elencadas acima encontrar-se-ão reduzidas. Assim, se o texto de Sartre fosse visto pelo projeto de montagem somente como uma forma de denunciar a tortura, os seus outros significados, como o tema da liberdade, o embate entre os projetos coletivo e individual, etc. perderiam a possibilidade de estabelecer interlocuções. Da mesma maneira, a experiência social estaria limitada a encontrar na cena uma “solução”, restringindo assim o campo de intervenção da atividade artística.

¹⁶³ Sob este aspecto a análise de Nadine Habert é oportuna: “[...] todo o peso do aparato repressivo foi utilizado no combate às organizações de esquerda revolucionária, alvos principais de verdadeiras operações de caça e extermínio. Seus militantes foram obrigados a viver na mais absoluta clandestinidade. Prisões seguidas de torturas e assassinatos tornaram-se sistemáticas. Entre 1969 e 1971 muitos deles tombaram vítimas desta repressão como Carlos Marighella e Carlos Lamarca, entre tantos outros”. (HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003, p. 34.)

¹⁶⁴ A análise que aqui se apresenta utilizou apenas alguns de seus vestígios e fragmentos.

¹⁶⁵ É pertinente destacar que essas denominações encontram-se em: STIERLE, Karlheinz. Que significa recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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. p. 133-187.

Nesse sentido, é válido dizer que o espetáculo se relaciona com o tema da tortura no Brasil. Mas a possibilidade de compreendê-lo não se restringe a essa única alternativa. Faz-se indispensável investigar essa “experiência estética” sob uma outra perspectiva. Desta forma, atentar para a maneira como seus agentes a “rememoram” não é inútil.

Para isso, é necessário relembrar uma passagem do depoimento em que o diretor, utilizando-se de uma anotação de cena, recupera o seu propósito frente ao texto dramático.

De tarde, dia 25 de junho de 1977, sala de ensaios do Teatro Maria Della Costa, com o auxílio do Vitor Knoll, há uma disposição de alguns pontos chave da compreensão do que é o existencialismo, o pensamento de Sartre [...] um princípio de conversa sobre o texto, procurando examinar qual é o sentido do final, qual a necessidade de encontrar uns meios termos ou uma terceira via entre o que a peça não propõe, nem no nível psicológico, nem no didático, nem Stanislavski, nem Brecht, é um texto que não emociona, ele é frio, ele tem talvez, um certo, dá um certo privilégio no universo de análise das idéias.¹⁶⁶

Em outro momento, discorrendo sobre sua trajetória artística e intelectual, o diretor revela o “resultado” desse empreendimento: “[...] era um espetáculo de uma força muito grande, onde acho que consegui um equilíbrio entre o rigor emocionar e o rigor de análise”.¹⁶⁷

A partir desses apontamentos é possível dizer que entre a “intenção” e o “resultado” se situam alguns aspectos que são índices de investigação, a saber, a “terceira via” entre Brecht e Stanislavski e o equilíbrio entre o rigor emocional e o rigor de análise. Qual o significado dessas colocações? Ambas revelam os limites que o diretor visualiza no texto dramático e referem-se a uma maneira de representá-lo, isto é, se situam no âmbito estético. Mas não somente, pois, como já mostrado antes, se o processo criativo de Sartre é posto em xeque é porque, do ponto de vista histórico, faz-se necessário uma outra “forma” de estabelecer intervenções.

Antes de investigar o sentido dessa “terceira via” em relação ao texto e ao “espaço-tempo” em que esta proposta se solidifica, é preciso, ainda que sucintamente, situar as outras opções estéticas que se apresentaram como alternativas. Talvez um ponto de partida possa ser localizado na diferença entre ambas, conforme explicita Peixoto:

¹⁶⁶ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

¹⁶⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 69.

Uma diferença essencial (de concepção, mas que naturalmente se reflete no processo de trabalho) é que o objetivo de Stanislavski era o personagem, enquanto o de Brecht era a trama (a fábula, a narrativa). Daí a afirmação de Brecht numa entrevista: “no trabalho de encenação Stanislavski é essencialmente ator, eu sou essencialmente autor”. Enquanto o encenador partia do ator, Brecht chegava ao ator, mas partindo da peça, de suas necessidade e exigências.¹⁶⁸

Portanto, o trabalho de Konstantin Stanislavski centra-se no personagem e ator, mais especificamente na forma pela qual este materializa aquele. Nesse processo, conforme evidencia Sergio Carvalho, dois “princípios” de trabalho merecem destaque. O primeiro é chamado “método das ações físicas”. Aqui é proposto que nos ensaios o ponto de partida inicial de uma montagem não deve pautar-se no estudo do texto ou “trabalho de mesa”. Uma primeira leitura pode até ocorrer, mas sob a condição de que se procure os fatos que serão improvisados. Essa perspectiva advém da proposta de que “Não são as emoções que movem o ator em cena. Ao contrário, são as ações (psicofísicas e verbais) que geram as emoções da cena”.¹⁶⁹ São as ações que fornecem a base para os sentimentos. O segundo princípio pode ser definido como “supertarefa” (ou superobjetivo) da peça e personagem: “Quando se conhece o propósito geral, o motivo maior de o autor ter-se concentrado naquela trajetória e não em outra, quando se avalia o seu diálogo com as próprias contrafaces, desvios e ocultamentos, é que a totalidade da peça se anuncia”.¹⁷⁰

Certamente, essas indicações para o trabalho do autor inserem-se num projeto maior para o teatro,¹⁷¹ empreendimento este que não se manteve numa perspectiva linear. Até mesmo porque Stanislavski, além de teórico e professor, era diretor e ator de teatro. Em seu conjunto, essas atividades não são suficientes para a compreensão de uma trajetória isenta de modificações.¹⁷² Os seus pressupostos foram lidos e interpretados em diferentes lugares e sob diferentes perspectivas. Entretanto, de acordo com Jean-Jacques Roubine,

¹⁶⁸ PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 36-37.

¹⁶⁹ CARVALHO, Sergio. Apresentação: Eraldo Rizzo e a síntese possível. In: RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento**: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: SENAC, 2001, p. 21.

¹⁷⁰ Ibid., p. 23.

¹⁷¹ Conforme escreve Eraldo Pêra Rizzo, as preocupações de Stanislavski não se restringem ao trabalho do ator: “[...] quando se analisa a atuação estética do mestre russo, sobretudo como diretor de espetáculos, verifica-se que ele era um perfeccionista preocupado com todos os aspectos do espetáculo incluídos aí mas não tão somente os atores”. (Ibid., p. 74.)

¹⁷² Cf. ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993. 258 p.

Uma das conseqüências mais importantes da teoria de Stanislavski, relativa ao ator e evidentemente também da prática que dela decorre, a relação do intérprete com o personagem, e por conseguinte com o texto, resulta completamente transformada. No empenho de conseguir uma perfeita precisão, sinceridade e autenticidade, Stanislavski começa a explorar o ego profundo do ator, a sua experiência mais íntima.¹⁷³

Grosso modo, é possível dizer que em Stanislavski existe um propósito de “identificação”¹⁷⁴ entre ator e personagem. Na condição de leitor, investigador e crítico da metodologia stanislavskiana, Bertolt Brecht distingue três possíveis fases para a relação entre ator e personagem: em primeiro lugar é necessário conhecer o personagem, exercício que é feito por meio de leituras e ensaios iniciais; em segundo lugar, se tem a identificação com o personagem, a busca de entender sua verdade; em terceiro lugar, é preciso que se enxergue o personagem a partir do exterior ou do ponto de vista da sociedade.¹⁷⁵ É certamente nesse terceiro aspecto que reside uma proposta de ultrapassagem:

É necessário certamente começar por imaginar a pessoa que será imitada na cena, sendo imprescindível partir das sugestões proporcionadas pelo texto, que indica comportamentos marcados por ações e reações necessárias à trama e suas múltiplas situações; portanto, é preciso que o ator comece por entrar na pele do personagem, entrar na situação e assumir seu aspecto físico e assimilar sua maneira de pensar. Esta operação convém aos resultados almejados, com a condição de que, em seguida a esta etapa primeira, o ator saiba sair desta pele distanciando-se do personagem que começou a esboçar, após tê-lo compreendido.¹⁷⁶

Para Brecht, a compreensão do personagem, bem como o processo de identificação, são “recursos” para que o ator construa uma interpretação sobre ele, almejando assim uma outra possibilidade: o distanciamento em relação a ele.

Em torno dessas duas propostas estéticas se apresentam também diferentes maneiras de compreender a realidade social e histórica.¹⁷⁷ Especialmente no que se refere à

¹⁷³ ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991, p. 51.

¹⁷⁴ Contudo, deve-se ressaltar que a identificação entre ator e personagem não é integral: “[...] em Stanislavski o ator e a personagem aparecem juntos em cena e [...] é preciso que essa contradição exista conscientemente para o ator”. (RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski**, segundo Kusnet. São Paulo: SENAC, 2001, p. 72.)

¹⁷⁵ Cf. Ibid.

¹⁷⁶ PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 65.

¹⁷⁷ Segundo Rizzo, “situa-se aí na comparação dos dois teóricos uma diferença delicada de enfoque social. Enquanto Stanislavski, com seu humanismo convicto, privilegia o homem, Brecht privilegia a questão

perspectiva brechtiana, é possível dizer que, de um lado, está a vida individual do homem e, de outro, a história, mas no âmbito do teatro cabe aos espectadores estabelecer o vai-e-vem entre os dois.¹⁷⁸ Essa visão procura evidenciar que o teatro não deve apresentar verdades eternas e imutáveis. A dúvida e a perplexidade são as bases para que a relação palco-platéia se estabeleça de forma crítica.

É certo que a abordagem que se apresenta nessas poucas linhas está distante de esgotar a dimensão das propostas estéticas de Stanislavski e Brecht. Contudo, situá-las, ainda que resumidamente, é indispensável para questionar o significado da “terceira via” que Peixoto propôs para *Mortos sem Sepultura*. Dessa forma, será viável dizer que o diretor, ao procurar uma forma para materializar a relação entre ator e personagem, não encontrou respaldo nem nos recursos de “identificação” e nem nos de “distanciamento”? O que isso revela sobre sua compreensão do texto? E, ainda, o que diz sobre o lugar em que essa proposta de intervenção se concretiza? Talvez um ponto de partida para responder essas questões seja considerar que esse exercício de reflexão e proposta de trabalho do diretor em *Mortos* revela que a obra é “recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida”.¹⁷⁹ Assim, há uma relação entre as outras formas artísticas, aqui aparentemente “recusadas”, e a experiência cotidiana de Peixoto. De que maneira é possível entrecruzá-las?

Até esse momento ficou explícita necessidade de encontrar uma “terceira via”. Mas resta indagar: para quem essa proposta se direciona? Assim, se possivelmente essa indicação refere-se a uma maneira de os atores “materializarem” as personagens, é sobre o trabalho desses agentes que se procurou fornecer uma orientação para o propósito da ‘terceira via’. A maneira como Antonio Petrin, que participou da montagem, rememora o processo é extremamente oportuna:

[...] um dia, houve um acidente qualquer técnico no palco, e o Fernando, ele dificilmente ele subia lá no palco. Aí o técnico chamou ele, tal, para

social, sem diferença, pode-se dizer, seria uma questão de grau”. (RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento**: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: SENAC, 2001, p. 68.)

¹⁷⁸ Cf. DORT, Bernard. **O Teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1997. 410 p.

¹⁷⁹ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 53.

resolver um problema lá atrás do cenário. E nós estávamos preparados para começarmos o ensaio, eu, o Othon, Breda, enfim um elenco, um menino, Ariclê, estávamos sentados, absolutamente em silêncio, concentrados, nisso chega o Fernando, passou por nós, olhou, foi lá atender o técnico, resolveu a questão lá, voltou e parou na nossa frente e disse: “O que aconteceu?” Nada. “Por que vocês estão desse jeito?” Nós estávamos concentrando para... “Ah, por isso [...] demora para pegar, vocês, do jeito que estão aqui, vocês colocam essa coisa lá a sério, eu não quero isso, vocês têm que estar vivos. Lá vocês vão demonstrar outra coisa, aqui, vocês têm que ter vida. Breda vem cá”. Breda era o maior contador de piada do elenco. “É o seguinte, é tarefa sua diária, vai contar a piada, começa a contar a melhor piada sua do dia quando eu der o primeiro sinal, e gostaria até que terminasse a piada quando eu desse o terceiro sinal. Então eu quero que essa turma entre forte, sangue jorrando nas veias, força, quero que você quando comece jogar eles deitem em cena, que ele era o torturador... Eu quero que eles não estejam mortos, eles vão morrer lá dentro, mas até então, estão vivos, eles estão para a guerrilha, eles estão enfrentando”. Falou isso, começou o ensaio, aí o Fernando falou “e é isso que eu estou querendo, é este o resultado”. Então parece que isso vai contra qualquer ensinamento básico de interpretação, quer dizer, não tem nada o ator de ficar na coxia, fazendo a sua memória emotiva, nada, era... Aquilo que você disse, quer dizer, eu acho que o método do Brecht seria também por aí. Mas ele percebeu, por acidente, o que estava acontecendo e quando o ator, nós éramos jogados em cena naquele estágio de tristeza, de derrota, nós já estávamos derrotados antes. A gente colocava a derrota lá na cena, e aí fazia com que até, cada personagem criar os seus estímulos, para começar a crescer naquele diálogo, ou toda aquela atenção, todas aquelas dificuldade daqueles homens aprisionados naquela escola era muito difícil.¹⁸⁰

Por meio do trabalho de memória de Petrin, tem-se contato com as indicações de Peixoto para o trabalho dos atores. Diante do texto alguns questionamentos surgem: é possível compreender essa proposta de intervenção tanto frente ao texto dramático quanto frente à temporalidade que o reordena? É uma forma de pôr em xeque o processo criativo de Sartre? É uma evidência das diferentes perspectivas de interpretação entre diretor e atores, que se estabelecem no projeto de montagem? É uma maneira de recuperar a idéia de terceira via? Para todas essas perguntas a resposta é afirmativa e isso traz a necessidade de investigar as consequências desse empreendimento.

Grosso modo, essa passagem diz que durante os ensaios os atores estavam “absolutamente em silêncio” – o que, em última instância, já revela a maneira como esses agentes conceberam o texto dramático e o trabalho que supostamente fariam sobre ele –

¹⁸⁰ PETRIN, Antônio. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em julho de 2001. Não publicado.

quando o diretor os abordou e fez uma indicação sobre a maneira como deveriam portar-se em cena.

Dentre todas as questões suscitadas acima existe uma que é extremamente significativa, pela qual a solução sartreana é confrontada. Assim, considerem-se os seguintes trechos retirados do texto dramático:

Lucie – [...] esperança é uma coisa que faz mal. Fica tranqüilo, respira devagar, faz como se estivesse morto: eu estou morta e calma, eu me poupo. (f. 4)

Henri – Me senti tão sozinho que deu sono. (ELE RI) A terra inteira esqueceu da gente. (f. 11)

Sorbier – Eu tenho os meus velhos. Eles pensam que eu estou na Inglaterra. Agora devem estar na mesa. Ele jantam cedo. Se eu pudesse imaginar que eles vão sentir, de repente, sei lá, uma pequena pontada no coração, alguma coisa assim como um pressentimento... mas eu estou certo que eles estão completamente tranqüilos. Eles vão me esperar durante anos, cada vez com mais tranqüilidade eu vou morrer no coração deles sem que eles nem se dêem conta. (f. 14)

Essas passagens situam-se em diferentes momentos do texto dramático e cada uma delas revela aspectos da construção associados às instâncias filosóficas, estéticas e políticas da dramaturgia sartreana. Contudo, nessas manifestações existe algo que as singulariza e que aqui merece ser explicitado: utilizando-se de diferentes palavras, todas demonstram uma falta de perspectiva quanto à vida, ou melhor, a aceitação da possibilidade de perdê-la efetivamente. Ao mesmo tempo, essa maneira de olhar para o futuro não se apresenta somente nessas passagens, já que a certeza que seriam torturados e eliminados pelos milicianos faz parte da expectativa desses resistentes. Existe uma situação dramática que se constrói pela “introspecção” e a conseqüente certeza de que não se pode dar muita credibilidade ao que se localiza ao porvir. É sob essa mesma estrutura dramática que Peixoto solicita: “Eu quero que eles não estejam mortos, eles vão morrer lá dentro, mas até então, estão vivos, eles estão para a guerrilha, eles estão enfrentando”.¹⁸¹

Nesse sentido, torna-se difícil imaginar como é possível que a falta de esperança de Lucie, a solidão de Henri e o medo de Sorbier sejam expressos ou materializados com “sangue jorrando nas veias”. Conseqüentemente, delineia-se uma nítida distância entre o

¹⁸¹ PEIXOTO, 1977 apud PETRIN, Antônio. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota Ramos em julho de 2001. Não Publicado

“conteúdo” do que os personagens dizem e a “forma” como a cena propõe representá-los. Em verdade, a segunda está questionando o primeiro. Esse deslocamento traz implicações estéticas e históricas. Sob o primeiro aspecto, do ponto de vista da linguagem teatral, o ator cumpre um papel específico:

Na constituição do que é apresentado na cena teatral, o trabalho de invenção, captação e concretização de figuras, relações e significações, explícitas ou implícitas, nas falas, no tema, no texto ou no discurso, e seja qual for a natureza, a forma e o estilo de expressão pretendidos, fundamenta-se no corpo do ator.¹⁸²

As idéias, falas e temas adquirem forma no corpo do ator. Assim, a exigência de Peixoto fornece contornos mais nítidos a essa perspectiva. Mas faz-se necessário ainda investigar a sua proposta de equilíbrio entre o rigor emocional e o rigor de análise.

Em verdade, essa nova forma que a cena procurou dar ao texto dramático justifica-se no sentido de que, segundo o diretor, este “não emociona, ele é frio”. Contudo, a emoção com a qual procurou permear sua “forma” trilha um caminho diverso do que diz o conteúdo. Dito de outro modo, esse sentimento está situado numa proposta de evidenciar que os resistentes estão vivos e estão enfrentando algo sobre o que, em alguns momentos do texto, os próprios diálogos deixam dúvidas. É uma proposta estética, mas está repleta de significações históricas e políticas. E é com o propósito de estabelecer intervenções nessas instâncias que o diretor se pronuncia em termos de equilíbrio entre a emoção e a razão. Uma está a serviço da outra e vice-versa.

Nesse sentido, a idéia de que os resistentes “estão para a guerrilha, estão enfrentando” explicita o tom de emoção sob o qual procurou organizar as cenas e, ao mesmo tempo, propicia uma postura crítica frente ao que é mostrado. Existe assim uma distância entre o “que se diz” e o “como se diz”, o que certamente causaria estranhamento no público. Essa proposta tem afinidade com a “técnica de interpretação” explicitada por Brecht:

[...] o próprio ator não é uma pessoa fria, que não desenvolve sentimentos, mas estes não são necessariamente os mesmos daqueles do personagem. Suponhamos que o personagem fale algo em que realmente acredita. O ator pode exprimir, deve exprimir, que isso não é verdade, ou que não é o momento de dizer esta verdade, ou então outra coisa.¹⁸³

¹⁸² GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 22.

¹⁸³ BRECHT, 1940 apud PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 333. Com base nessa passagem, é possível inferir que, apesar de Peixoto dizer que

À luz desta passagem fica explícito o “lugar” teórico e artístico que inspira Peixoto em sua proposta de equilíbrio entre a razão e a emoção. O sentimento e a vivacidade que o diretor procurou fornecer aos “mortos” de Sartre expressa uma outra “verdade”, ou uma outra possibilidade de olhar para o processo mostrado em cena. Contudo, a indicação de enfrentar, resistir, etc, é algo que não está ausente do processo criativo de Sartre. Pode-se dizer que ela vem acompanhada de questões filosóficas, políticas e morais presentes na estética do dramaturgo. Essa marca fica evidente na seguinte passagem:

Canoris – Nós temos companheiros que precisam de ajuda.

Henri – Que companheiros? Onde?

Canoris – Em todo lugar.

Henri – Você fala! Se eles nos pouparam, vão é nos mandar para as minas de sal.

Canoris – E daí? A gente foge.

Henri – Você, fugir? Você não passa de um farrapo.

Canoris – Se não for eu, será você.

Henri – Uma chance em mil.

Canoris – Vale a pena o risco. E mesmo se a gente não conseguir fugir, tem outros homens nas minas: velhos que estão doentes, mulheres que não estão agüentando, eles precisam de nós. [...]

Canoris – Nós não temos o direito de morrer por nada. (f. 52-53)

Dentro da estrutura dramática, esse trecho se insere no momento em que Canoris tenta convencer Henri sobre a necessidade de fornecerem uma pista falsa aos milicianos para continuarem a luta pela Resistência Francesa. Percebe-se aqui uma vivacidade e um projeto de enfrentamento que diferencia o primeiro do segundo, bem como dos demais personagens. Não é aleatoriamente que Peixoto faz sua aposta: “Sartre diz que, dos personagens, é Canoris que tem razão, e nisto estamos totalmente de acordo”.¹⁸⁴ Sabe-se também sob que perspectiva o diretor fundamenta sua opção pelo personagem.¹⁸⁵ Nesse sentido, é possível dizer que com a solicitação: “Eu quero que eles não estejam mortos, eles vão morrer lá dentro, mas, até então, estão vivos, eles estão para a guerrilha, eles estão enfrentando”, a montagem procurou estender e materializar as “palavras” de Canoris para a expressão e atuação dos outros personagens, isto é, “o sangue jorrando nas veias”, algo

procurou uma terceira via entre Stanislavski e Brecht, a sua postura diante de *Mortos* evidenciou um direcionamento para as propostas do teatrólogo alemão.

¹⁸⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 214.

¹⁸⁵ Essa abordagem se fez no capítulo anterior.

mais perceptível no “militante comunista”, Peixoto quis estendê-lo para os demais resistentes,¹⁸⁶ ainda que, nesse processo, a forma coloque em questão o próprio conteúdo.

A possibilidade de dizer “outra coisa” – a qual, segundo Brecht, é possível que o ator concretize – que a temporalidade da cena enfatiza e suscita frente aos “mortos” de Sartre se insere em um empreendimento maior, em que é possível articular arte e política. Sobre essa proposta de intervenção, Peixoto faz as seguintes considerações:

[...] o ato institucional número cinco, instrumento jurídico fascista, cinicamente decretou o fim do processo democrático brasileiro: algemou as forças populares e progressistas, assim como liquidou com sangue (e morte) o que ainda restava de liberdades democráticas em nosso país. [...]. A verdade é que não ficamos em passivo silêncio nem aceitamos tranquilamente deitar no berço esplendido da omissão. [...]. Dentro de todos os terríveis e perigosos limites do possível (mesmo que alguns de nós tenham sido assassinados ou que outros tenham se perdido no irracionalismo ou na fuga da droga ou do misticismo) criamos uma fecunda e exemplar produção cultural de resistência. Certamente desgastando forças e imaginação na cotidiana batalha pequena e clandestina de passar pela vigilância dos cães de guarda do imperialismo, mas assim mesmo mostrando que existe um abismo entre derrota circunstancial (por mais brutal que seja) e definitiva (o que seria negar o processo histórico).¹⁸⁷

Desta forma, o “abismo” que Peixoto localiza entre “derrota circunstancial” e “derrota definitiva” ecoa com a sua exigência frente ao texto de Sartre, ou seja, ainda que os resistentes tenham sido submetidos à tortura física e moral, ainda que sejam posteriormente eliminados, é necessário que não selem uma “perda” definitiva. Assim, o conhecimento estético pode ser compreendido pelo conhecimento histórico e vice-versa.

Ao mesmo tempo, a idéia de distância entre o que é circunstancial e o que é definitivo se aproxima singularmente de algo que é uma constante no pensamento sartreano: a necessidade de concretizar a liberdade. Para o momento no qual a cena foi apresentada, quando o regime procurou eliminar seus opositores políticos, castrando

¹⁸⁶ Ao mesmo tempo, essa extensão que Peixoto procurou fazer adquire contornos singulares se se associá-la com algo que, conforme já posto, Eagleton identifica na narrativa marxista, a saber, “Descrever uma forma particular de corpo como histórica é dizer que ela é capaz continuamente de fazer alguma coisa com aquilo que a faz”. (EAGLETON, Terry. O sublime no marxismo. In: _____. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 148.)

¹⁸⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 58-59.

indistintamente artistas, intelectuais e todos aqueles que “enquadrava” como subversivos,¹⁸⁸ a afirmação de Sartre: o papel do homem consiste em saber dizer não aos fatos, ainda quando pareça que é necessário submeter-se a eles,¹⁸⁹ além de extremamente atual, explicita que a escolha de Peixoto pelo texto ultrapassa a proposta de discutir a tortura no Brasil.¹⁹⁰ Não é possível desconsiderar que é em meio a um processo de “castração” e perda dos direitos e liberdades civis que a “reminiscência”¹⁹¹ sartreana é recuperada.

Reconstituir esse passado “como ele de fato foi” não é permitido ao historiador. Especialmente quando o retorno a ele se faz por meio do estudo de um espetáculo teatral. Assim, pode-se dizer que, frente à análise da encenação de *Mortos sem Sepultura*, os fragmentos e vestígios se apresentavam como uma maneira de “retornar ao processo”. Aqui, por diversas vezes, o estético e o histórico se imbricaram. Contudo, a compreensão desse processo não é feita somente pelos agentes e suas propostas de intervenção. Desta forma, a maneira como esse projeto de montagem foi recebido é um outro campo de interpretação, mas que ao mesmo tempo auxilia a compreensão do diálogo da cena com seu momento.

¹⁸⁸ Em verdade a montagem de *Mortos sem Sepultura* se efetiva num campo em que “estavam inicialmente inseridas diversas manifestações oposicionistas: o da luta pelas liberdades democráticas – fim dos governos militares, do AI 5, da censura, das cassações, das torturas, pelos direitos humanos, anistia, eleições livres, convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte”. (HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003, p. 52.)

¹⁸⁹ SARTRE, 1945 apud PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 212.

¹⁹⁰ Conforme evidencia Peixoto, a proposta da montagem o leva a tomar contato com “o que é o pensamento de Sartre, todo o sentido revolucionário que ele tem, extraordinário, uma pessoa que aprofundou mais do que ninguém o significado do ser humano”. (PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.)

¹⁹¹ Esse tema é brilhantemente desenvolvido por Walter Benjamin em sua tese VI. BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226. v. 1.

E quem disse que a crítica é, deve ou pode ser, imparcial?

Não existe, psicologicamente, possibilidade de uma crítica imparcial; pelo contrário, podemos constatar que os maiores críticos são sempre os mais parciais, isto é, os que têm algo para dizer, opiniões para sustentar, idéias para defender. O resto é crônica [...].

Qual, então, a verdadeira função da crítica? [...]

*Crônica é, antes de mais nada, critério criador: o verbo grego *Krinomai* queria dizer separar, dividir, selecionar, etc; nunca, senão por um valor transladado e implícito, julgar. E atividade criadora, ao mesmo tempo, porque uma crítica instaura novas relações, cria novas perspectivas, revela novas dimensões, enfim, diz algo de novo sobre a obra que examina. Assim, é autêntica e sobretudo autônoma criação..*

D'AVERSA, Alberto.

Capítulo 4

Interpretações sobre o espetáculo teatral *Mortos sem Sepultura*: a crítica dos críticos

Sobre a função da crítica

Com o propósito de compreender a relevância social da crítica na atualidade, Terry Eagleton¹ faz uma abordagem histórica dessa atividade na Inglaterra a partir do século XVIII. Apesar do caráter amplo e complexo que a descrição desse estudo pode suscitar, ele está repleto de possibilidades de reflexão.

Adotando como conceito-chave a idéia de “esfera pública”, o autor evidencia a maneira pela qual a instituição crítica inglesa, em diversos momentos, dialoga, problematiza e propõe uma ultrapassagem do que seria inicialmente sua alçada. Nesse processo, sob diversos aspectos, o “literário” se imbrica com o social, o político e o econômico, estabelecendo assim diferentes perspectivas para o que se denomina como a função da crítica.

Ocupando determinados lugares como clubes e cafés, o “sábio” dos primórdios do século XVIII legitima seu discurso no âmbito da razão. Conforme apontado pelo autor, surge “a moderna crítica européia”, com uma organização não especializada e autônoma, que se fundamenta especialmente na luta contra o Estado Absolutista. Se nesse momento ainda não há separação dos gêneros, mas sim uma formação homogênea de centros discursivos, no decorrer desse mesmo século a atividade de escritor adquire novos contornos: o estilo se torna mais individualista. A escrita se transforma num ramo do comércio inglês e o mercado passa a determinar o estilo dos produtos literários. Nesse processo surge a adaptação de livros para outros segmentos sociais e os jornais se tornam espaço para evidenciar antagonismos. É certo que essa mudança é ocasionada por fatores de ordem econômica e política e aqui o fortalecimento da burguesia como classe cumpre um papel. Já no século XIX, situando-se entre esse “periodista” e o “sábio”, surge o “homem de letras”. Proprietário de um saber diversificado, esse escritor tem um discurso que é esclarecedor, mediador e popularizador, caracterizando-se “[...] sua função em instruir, consolidar e confortar – proporcionar a um público leitor perturbado e ideologicamente desorientado resumos de popularização do pensamento contemporâneo, abrangendo de descobertas geológicas à crítica superior”.²

Nesse sentido, independentemente de sua aceção como “sábio”, “periodista” ou “homem de letras”, a função crítica que o escritor do século XVIII e parte do século XIX

¹ EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 122 p.

² Ibid., p. 40.

exercia era indissociável do domínio público, ou melhor, ele procurava intervir nessa instância. Posteriormente a institucionalização acadêmica aparece como um “divisor de águas”. Nesse novo espaço a crítica adquire segurança, especificidade, “imparcialidade” e liderança intelectual. Mas, para Eagleton, comete “um suicídio político; seu movimento de institucionalização acadêmica é também o momento de seu efetivo desaparecimento enquanto força socialmente ativa”.³ A exigência de distanciamento que a crítica deveria manter em relação à esfera em que se situa a remete a uma pureza que a priva de capacidade de intervenção. Esse movimento foi marcado pelo surgimento de revistas especializadas em literatura, propiciando a “separação entre literatura e as preocupações sociais”.⁴ Assim, há um deslocamento ou mudança no estatuto da crítica. Percebe-se que os “mouros” da academia trouxeram conseqüências consideráveis. Em meio a esse processo, a instituição crítica é posta em questão. Especialmente no século XX a “teoria” aparece como uma maneira de matizar e indagar a função da crítica.

Obviamente esse estudo histórico de Eagleton traz outras conseqüências impossíveis de serem expressas de forma resumida. Contudo, em sua exposição existe um dado de suma importância:

Nem sempre é tão fácil, ou tão necessário, decidir se é a teoria que está iluminando o texto ou se este texto que está desenvolvendo a teoria. Seja como for, esse policiamento da teoria literária é uma ilusão, uma vez que, em primeiro lugar, tal teoria nunca é meramente “literária”, e nunca inerentemente redutível ao indefinível objeto ontológico conhecido como literatura. Afirmar que essa “teoria literária” não vai necessariamente derivar sua *raison d’être* do texto literário não significa entregar-se à teorização; significa admitir que seja quais forem os efeitos práticos que ela possa ter, *irá expandir-se por um campo muito mais vasto de prática significativa*.⁵ (destaque nosso)

Essa discussão refere-se à teoria literária, especialmente nos anos de 1960. Mas, em última instância, traz à tona a possibilidade de problematizar duas questões: a relação entre a teoria e a sua “matéria prima” (o texto) e a extensão da própria teoria literária para além do aspecto literário. Ao mesmo tempo, caso sejam pensadas no âmbito do teatro, essas mesmas questões podem ser capazes de expressar novas nuances. Dessa forma, é pertinente indagar: como fazer a mediação entre a teoria e o fenômeno teatral? Ou, ainda,

³ EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 58.

⁴ Ibid., p. 59.

⁵ Ibid., p. 87.

qual a abrangência e o limite dessa teoria? E, fundamentalmente, qual a função da crítica teatral?

A considerar essas questões, é possível dizer que a transposição da teoria literária – tal qual apresentada por Eagleton – para teatro não se faz de maneira simples, pois, entre o texto dramático e aquele que o “aprecia” é possível que exista um trabalho intermediário: a montagem do espetáculo. Dito de outra maneira, com essa linguagem o crítico do teatro é “obrigado” a lidar com duas instâncias paralelas e indissociáveis: o texto e a cena. Essa exigência preenche a sua atividade com contornos singulares e, muitas vezes, imprecisos.⁶

Talvez seja pertinente direcionar a indagação sobre a finalidade ou a função da crítica teatral para os próprios agentes que a concretizam. Nesse sentido, em um debate⁷ promovido pela *Revista Encore* sobre teatro inglês, o crítico Charles Marowitz, ao discorrer sobre a essência/função da crítica teatral, elenca algumas visões sobre essa atividade. Dentre outras, é possível que o crítico seja: um “jornalista”, alguém que descreve as notícias e informações; um “vendedor”, cabendo-lhe fornecer “dicas quentes”, dando palpite para os leitores; “ensaísta”, aquele que usa a peça de teatro como um trampolim para uma contundente reflexão, que é extremamente pessoal e explicita suas preferências e preconceitos; “partidário”, o que se preocupa com ideais sociais e políticos, ou se mostra como um defensor de uma ou outra proposta estética; “diretor/espectador”, aquele que dá conselhos técnicos para a produção; “neutro”, o que simplesmente relata o que vê sem deixar seus gostos ou personalidade interferirem, e ainda “acadêmico”, o que vê o teatro como uma extensão da literatura e procura encontrar origens, paralelos e fazer comparações.⁸

Essas diferentes perspectivas sobre a função do crítico são discutíveis: será que essa atividade limita-se apenas a uma ou outra dessas denominações? É possível dizer que essas diferentes visões convergem num mesmo profissional? E, principalmente, do ponto de vista histórico, como essas descrições se alternam, se organizam ou se modificam em tempos e lugares distintos?

⁶ No decorrer da reflexão aqui presente essa temática será retomada.

⁷ Dada a atualidade deste debate, alguns de seus trechos foram organizados e publicados pelos Cadernos de Teatro com a seguinte referência:
MAROWITZ, Charles; et al. Será que os críticos têm alguma utilidade? **Cadernos de Teatro**, n. 123, out./ nov./ dez. 1989.

⁸ Cf. Ibid.

Sobre essa última indagação é pertinente que se situe a reflexão no âmbito do teatro brasileiro. Assim, considere-se o posicionamento de dois críticos que atuaram, especialmente, nos anos de 1960 e 1970, a saber, Yan Michalski e Sábato Magaldi:

[...] faz parte de uma respeitável e internacional tradição da categoria artística chiar contra a crítica e afirmar que ela não tem importância. É provável que ela não tenha mesmo e poucas vezes tenha tido no passado, o tipo de importância que os artistas, segundo dizem, gostariam que ela tivesse: que ela abrisse “novos caminhos” diante do teatro ou revelasse ao ator, diretor, etc., como ele deve trabalhar, e que erros deve corrigir. Tal missão, queiram os artistas ou não, não faz e nem pode fazer normalmente parte das funções das colunas da imprensa não especializada, que por natureza se dirige ao leitor leigo e tenta abrir com ele um diálogo cujo âmbito é delimitado pelas características leigas do leitor. Ainda assim, e dentro dessas limitações, uma crítica sólida, competente e assumidamente opinativa e analítica é *uma aliada importante do teatro*, em qualquer época ou lugar ela cria em torno dele um clima de polêmica e discussão vital para o seu desenvolvimento, e contribui para formar no público uma curiosidade, um grau de exigência que, a longo prazo, só podem resultar saudáveis para o teatro.⁹ (destaque nosso)

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. Alega-se, às vezes, que haveria um prazer sádico em destruir, quando é muito mais difícil a construção. Não creio que os críticos padeçam desse mal. Na minha longa carreira, sempre fiz restrições com extremo desgosto, sentindo-me contente ao elogiar. Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perda a noite, se não aproveitou nada do que viu. Até para deleite pessoal, o crítico encara seu papel como o de parceiro do artista criador, *irmanados na permanente construção do teatro*.¹⁰ (destaque nosso)

Yan Michalski, ao posicionar-se do lado oposto daqueles que acreditam ser papel da crítica ditar um modo de trabalho de atores ou diretores, diz que aquela competente é marcada por suscitar a polêmica e a discussão e isso é, segundo ele, vital para o desenvolvimento do teatro. Num caminho bastante próximo, Sábato Magaldi visualiza o papel da crítica em termos de aprimoramento da arte e auxílio na construção do teatro. Portanto, ambos compreendem suas atividades como uma maneira de estabelecer

⁹ MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, jan.-jun. 1984.

¹⁰ MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 33, 1995.

intervenção no espaço em que atuam. Há uma proposta comum: contribuir para o desenvolvimento da linguagem teatral.¹¹

Contudo, a partir dessas colocações, é importante indagar: para além do espectador comum, o que o crítico possui que lhe permite opinar sobre um espetáculo? De que “lugar” ele retira a legitimidade de sua função? É certo que algumas exigências fazem parte de sua atividade: saber escrever, ter um conhecimento amplo da área teatral, atentar para o conjunto do espetáculo, etc.¹² Assim, essas aptidões referem-se ao repertório artístico e intelectual. Mas será a existência deste a única especificidade da crítica? Essa questão merece ser avaliada de outras perspectivas.

À luz das colocações postas até o momento, é necessário dizer que, de um ponto de vista teórico e apesar de situado no âmbito da literatura, Terry Eagleton evidencia a relação entre a crítica e a possibilidade de intervenção social, especialmente quando a primeira suscita discussões que ultrapassam o aspecto literário. Por outro lado, se se considerar o âmbito teatral, nas avaliações de Michalski e Magaldi, a crítica é legitimada como uma forma de contribuir para o desenvolvimento desta atividade. Estão aí explicitadas duas possíveis instâncias que perpassam e organizam o universo da crítica: uma proposta de intervenção social e um investimento na linguagem artística. Na primeira, a crítica pode ser compreendida para além das questões postas no âmbito teatral. A segunda, por sua vez, refere-se a esta arte. Dessa feita, é pertinente refletir sobre a maneira pela qual essas diferentes contribuições se associam.

Todavia, esse exercício de reflexão deve ainda ser pautado pela procura por situar o “lugar” em que a crítica está sendo utilizada como objeto de análise. Certamente a idéia de “lugar” deve ser concebida como campo de conhecimento. A compreensão dessa

¹¹ Essa mesma visão está presente naqueles que atuam diretamente na atividade teatral. É o que se percebe na colocação do diretor Luís Arthur Nunes: “Quero defender a minha convicção de que sim, de que aquele que comenta e julga em jornais e revistas os espetáculos teatrais (pois, é óbvio, não estou falando da pesquisa universitária, do ensaísta, do intelectual, do acadêmico, cuja produção aparece em livros e revistas especializadas) pode contribuir para o movimento teatral, esclarecer, somar. Tudo depende da atitude, da postura que o crítico de jornal tomar diante do teatro. Postura que deriva – é óbvio – de seus referenciais teóricos, mas que é indispensável que leve em conta outras questões além do compromisso com a verdade científica. Refiro-me a um compromisso de ordem, digamos social: o crítico é (ou deveria ser) um membro da classe, teatral, portanto, sua obra se refere à produção do meio cultural que é seu, ao trabalho de seus pares. Este fato – da inserção do crítico num espaço cultural - específico atribui-lhe uma responsabilidade. O crítico teatral não é aquele que diz o que pensa de maneira que quiser, impunemente, com a única preocupação de ser absolutamente fiel a si mesmo. O que ele disser vai repercutir nos artistas e no público, vai somar ou subtrair, vai contribuir ou prejudicar. Por conseguinte, a postura crítica implica numa postura ética”. NUNES, Luís Arthur. Crítica em Crise. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 64, 1995.

¹² Cf. MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. **O Percevejo**, ano III, n. 3, 1995.

particularidade é imprescindível, pois “é em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesse, que os documentos e as questões que lhe serão propostas se organizam”.¹³ Assim, desde que problematizada no âmbito da história – lugar em que este estudo se desenvolve –, o que se impõe para aquele que avalia a crítica teatral? Qual o conteúdo e a forma como este aparece? É certo que ela se dirige para a arte teatral, mas de que maneira permite compreender essa linguagem?

Especialmente no que se a esta última indagação, há que se ressaltar que, ainda que seja em função da história que se estabeleçam métodos e questões, a arte teatral tem uma especificidade e é justamente nela que a crítica é vista como uma possibilidade de investigação. Conforme aponta Márcia Da Rin,

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 dos 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 de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época é a crítica teatral.¹⁴

De um ponto de vista histórico, quais as implicações de considerar a crítica como “uma das principais fontes de consulta”? Chegou-se, então, a um impasse. Por um lado, o lugar em que as críticas são utilizadas como objetos de pesquisa se organiza de uma maneira em que temas, agentes e interesses são questionados de forma específica, e, por outro lado, esse mesmo material encontra-se envolto por certas hierarquias e organização interna próprias que dizem respeito ao próprio fenômeno teatral. Dito de outro modo, a história faz-se com métodos e problematizações que lhes são particulares, mas, ao se utilizar de documentos como as críticas teatrais, depara-se com uma outra possível fonte de conceituações e hierarquias.

Nesse sentido, fica evidente a necessidade de compreender a crítica teatral como uma das possibilidades para o estudo da cena e, ao mesmo tempo, atentar para os impasses suscitados pelo lugar em que esse exercício de reflexão se concretiza.

¹³ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 67.

¹⁴ DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

Sob este aspecto, o estudo sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho¹⁵ é inspirador. Numa perspectiva crítica, o debate político e estético no Brasil dos anos de 1960 e 1970, bem como a historicidade de sua produção artística são sistematicamente avaliados. Nesse processo, os diversos agentes que ocuparam as colunas de jornais e revistas e que se propuseram a discorrer sobre essa construção cumpriram uma função. Dessa forma, movidos por propostas de lutas e intervenção, os críticos fazem a retomada de Vianinha e, especialmente, de sua peça *Rasga Coração*:

Seus intérpretes, os agentes de 1979, inseridos na luta política do período, retomaram Vianinha, recuperaram valores e motivações. Moveram a idéia de “voz de autoridade” e, em um certo momento, decretaram a existência de uma “obra-prima” – embora alguns tenham observado que ela não fora encenada no momento “certo”. Defenderam, de maneira intransigente, as liberdades democráticas e o Estado de Direito.¹⁶

Questionando as opções, temas e principalmente a idéia de “obra-prima” que se consolidou com referência a essa obra, a historiadora Rosangela Patriota demonstra o movimento em que autor e peça foram utilizados com o objetivo de hastear bandeiras em prol da redemocratização. Assim, seguros de uma perspectiva de luta, os críticos estabeleceram uma forma de abordagem da dramaturgia de Vianinha instituindo critérios, conceitos e adjetivações para as leituras posteriores de outras peças do mesmo autor.

Todavia, o projeto que esses agentes de 1979 defenderam torna-se compreensível e é questionado frente a si mesmo quando a autora se volta para o processo criativo do dramaturgo, momento em que cada uma de suas peças é considerada na historicidade de sua produção. Percebe-se que a crítica como objeto para a recomposição da cena pode até ser “uma das principais fontes de consulta”,¹⁷ mas aquele que a produz não é neutro, imparcial ou alheio ao tempo em que escreve:

[...] pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os “temas” e os “lugares” em que a história do teatro pode ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documentos de pesquisa, sem que com isso ele aniquile o trabalho do crítico.¹⁸

¹⁵ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. 229 p.

¹⁶ Ibid., p. 54.

¹⁷ DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

¹⁸ PATRIOTA, 1999, op. cit., p. 89.

De forma geral, é possível dizer que a função da crítica se situa numa tênue fronteira entre uma proposta de intervenção social e uma maneira de compreender a linguagem artística. Dito de outro modo, para além de referir-se à sua matéria-prima (neste caso, o teatro), essa atividade se efetiva em meio a questões suscitadas em outras dimensões (sociais, políticas, etc.). E isso não significa que uma instância, isto é, o que se refere ao político e ao artístico, seja independente da outra.

Todas essas análises são pertinentes, pois a reflexão proposta neste capítulo procura adentrar um campo da interpretação ainda não abordado: as críticas concernentes ao espetáculo teatral *Mortos sem Sepultura* do ano de 1977. Esses documentos merecem ser vistos como índices de problematizações, uma vez que, além de terem contribuído para a construção de significados, auxiliam a pensar a temporalidade da encenação. Dessa forma, em seu trato alguns questionamentos podem ser levantados: de que lugar os críticos se vêm? Esses agentes fecham ou não o campo das interpretações? De que forma legitimam suas colocações? Qual o recurso utilizado para “ler a encenação”.¹⁹

No que se refere ao tratamento teórico e metodológico dado a este material, existe ainda um outro dado a ser considerado: em torno dos agentes que escreveram sobre a montagem, em última instância, se apresenta o denominado campo da recepção. Sendo assim, as “leituras” construídas sobre a cena de *Mortos sem Sepultura* devem ser compreendidas como um processo em que a “experiência” e o “repertório” daqueles que se propuseram a opinar sobre o espetáculo não podem ser desconsiderados. Nessa perspectiva, a reflexão de Hans Robert Jauss é oportuna:

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. Na esfera ética sua função social deve ser apreendida do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico.²⁰

¹⁹ Essas indagações foram inspiradas em: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru – SP, Edusc, 2002. 364 p. Apesar de essa pesquisa pautar-se na linguagem fílmica, do ponto de vista teórico e metodológico a abordagem da crítica é particularmente inspiradora. Dentre outras questões, propicia que esse tipo de documento seja considerado nas instâncias de: estratégia de comunicação, movimento, procedimento, repertório, linha de argumentação e etc.

²⁰ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 53.

Certamente essa discussão se assenta no terreno da literatura, mas pode-se estender para o teatro, haja vista que os termos aí utilizados, como “percepção estética” e “esfera ética”, também são passíveis de ser situados na arte teatral. Porém, sua importância não se restringe a um emprego da terminologia, pois essas mesmas expressões referem-se tanto à linguagem artística quanto a uma abordagem social. E, ao mesmo tempo, essas duas instâncias não podem ser ignoradas pelo estudo da recepção de *Mortos sem Sepultura*. Eis o objetivo deste capítulo.

Diretor e críticos: um encontro de perspectivas?

Sabe-se que com o propósito de explicitar a leitura, a adaptação e o que se pode denominar como a escrita cênica de *Mortos sem Sepultura*, o diretor Fernando Peixoto utilizou-se amplamente do espaço de divulgação do programa do espetáculo.²¹ No texto que se encontra em meio a este material, existe todo um movimento de análise em que a abrangência e o limite do existencialismo de Sartre, o diálogo deste com o marxismo, a proposta de montagem do texto dramático e a credibilidade e ressalvas que o encenador fornece ao processo criativo de Sartre são motes de uma intensa exposição. Conforme já evidenciado,²² em última instância todo esse exercício de reflexão sugere as opções políticas e estéticas que direcionaram o projeto de montagem e, ao mesmo tempo, se apresenta como uma das possibilidades de investigação do mesmo.

Produzidas originalmente em agosto de 1977, as idéias e temáticas presentes no texto que acompanha o programa do espetáculo foram retomadas e transcritas literalmente em outros momentos nos quais Peixoto se posiciona sobre o espetáculo. É o que fica perceptível num artigo que ele publica pela revista *Homem Vogue*²³ e também numa entrevista que concede a Tânia Pacheco para o Jornal *O Globo*.²⁴ Dessa forma, se se comparar ou confrontar esses três documentos, o que substancialmente se modifica do primeiro para os demais é a presença de uma justificativa mais clara para a retomada da

²¹ Como já informado antes esse texto foi posteriormente publicado com a seguinte referência: PEIXOTO, Fernando. Por que, como e para que reviver os “Mortos”? In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 209-214.

²² Especialmente nos Capítulos II e III.

²³ PEIXOTO, Fernando. Tortura, carnaval em Veneza. **Homem Vogue**. São Paulo, 09 out. 1977.

²⁴ PACHECO, Tânia. O Teatro de Sartre (sempre atual) sobre a resistência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 1977.

peça: a abordagem da tortura. Assim, considere-se o posicionamento do diretor em cada uma dessas últimas publicações:

Sartre foi para nós a oportunidade de discutir o problema dos direitos humanos. O texto é uma reflexão sobre a tortura e a resistência, tomando como centro um episódio da libertação da França, pelos guerrilheiros da Resistência, da ocupação alemã e da farsa impingida pelo governo colaboracionista-fascista do Marechal Pétain.²⁵

O espetáculo atualmente em cartaz no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, desloca o centro da reflexão. A adaptação do texto e, sobretudo, a escrita cênica fazem do espetáculo uma reflexão sobre o significado da tortura e da resistência e, paralelamente, uma confrontação crítica com o pensamento de Sartre, já que o encenador não aceita todas as premissas do texto e procura discuti-las ao mesmo tempo que as cenas são expostas.²⁶

A inexistência de uma anterior referência direta ao tema da tortura pode estar associada ao fato de que o material de divulgação certamente passaria pelo crivo da censura, e um assunto tão atual e polêmico para o momento da publicação do programa do espetáculo poderia ocasionar a proibição deste ou da própria montagem. Contudo, o que agora merece atenção especial é a presença das mesmas idéias em veículos de divulgação distintos. A título de exemplificação, a seguinte passagem encontra-se nos três documentos: “Mortos sem Sepultura em cena é um convite a um debate democrático livre, uma incitação ao debate ideológico amplo. Uma tarefa que o teatro brasileiro não pode deixar de assumir em sua integridade”.²⁷

Desta forma, algumas indagações surgem: qual sentido de uma ênfase nas mesmas idéias? É possível afirmar que Peixoto procurou explicar o “distanciamento” que fez da obra/pensamento de Sartre? Será que o diretor construiu uma interpretação específica sobre o trabalho de montagem do texto? E, especialmente à luz dessa última questão, o projeto de *Mortos sem Sepultura* deve estar situado numa proposta ampla do teatro brasileiro?

Apesar de serem questões pertinentes, o objetivo aqui não é retornar às colocações de Fernando Peixoto frente à obra/pensamento de Sartre. Todavia, o estudo da recepção de um espetáculo implica pensá-lo nos mais diversos níveis de experiência: a relação entre dramaturgo e diretor; o diálogo entre texto e cena; a cenografia, o trabalho de atuação de atores e atrizes, propostas de intervenção dos agentes que possibilitaram a montagem, etc.

²⁵ PEIXOTO, 1977 apud Tânia. O Teatro de Sartre (sempre atual) sobre a resistência. **O Globo**, Rio de Janeiro, s/p, 22 set. 1977.

²⁶ PEIXOTO, Fernando. Tortura, carnaval em Veneza. **Homem Vogue**, São Paulo, p. 118, 09 out. 1977.

²⁷ Ibid.

Especialmente no que se refere a este último aspecto, é certo que ele se materializa no conjunto da cena, isto é, no próprio fenômeno teatral, assim como na maneira como os sujeitos explicitam e justificam suas opções e expectativas.

Nesse sentido, aqueles que se propõem a discorrer sobre um espetáculo teatral não conseguem ficar alheios a essas dimensões, ainda que escolham um ou outro recurso para refletir e escrever acerca daquilo a que assistiram.

Em verdade, a sucinta abordagem das colocações de Peixoto, bem como a necessidade de situá-las num projeto amplo, que é o teatro, fazem-se pertinentes, pois se de um lado o diretor, por meio de diferentes veículos, veio à público “justificar” e esclarecer seu trabalho, por outro lado existe uma série, ou um conjunto de críticas que se organizam em sintonia com esse empreendimento.

É possível, portanto, dizer que, apoiando-se sistematicamente em diferentes trechos e algumas vezes nas mesmas passagens do programa, alguns artigos de jornais como *Última Hora*, *Folha de São Paulo*, *Jornal de Tarde*, *Diário Popular*, *Cidade de Santos* e *Estado de São Paulo* noticiam e comentam a estréia de *Mortos sem Sepultura* no Maria Della Costa. Assim, com o título chamativo *Sartre chega quarta-feira*, um pequeno artigo comunica a chegada de *Mortos sem Sepultura* no palco brasileiro. Se se atentar apenas para a sua inscrição, um leitor desavisado pode acreditar que Sartre chegaria ao país naquela quarta-feira. Será esse um recurso proposital para chamar a atenção para a estréia? Se afirmativo, aquele que a produziu parte do princípio de que o escritor suscitaria mais interesse que a própria obra. Essa mesma indagação traz à tona uma outra: qual o significado da presença de Sartre para o Brasil naquele momento?

Se o título é instigante e capaz de levantar questões, o artigo propriamente dito faz um movimento rápido e objetivo. Num parágrafo inicial indica o local de realização do espetáculo, a autoria de direção e cenografia e cita os nomes que compõem o elenco. Logo em seguida finaliza a discussão apoiando-se nas afirmações de Peixoto constantes no programa:

Para o diretor Fernando Peixoto, a encenação de “Mortos Sem Sepultura”, hoje e aqui, “é a procura de recuperar para nossa reflexão ideológica, um documento histórico de extrema vitalidade e de fascinante provocação, redigido com perspicácia e sensibilidade por um dos mais consequentes pensadores do séculos”.

— Na peça, por nós traduzida em escrita cênica – explica Fernando Peixoto – interessou o confronto com Sartre e com a realidade de hoje. Para melhor discutir a última, foi necessário melhor discutir o primeiro. Neste nível, o espetáculo parte da aceitação de que um homem está morto desde o instante em que deixa de ser útil ao tempo em que vive, às

necessárias transformações da sociedade da qual faz parte. E que, sem trair, é preciso viver sem eternizar vitórias. Para um instante de incerta e necessária redefinição de valores, como o nosso, Sartre é um aliado não dispensável: porque muitas, inúmeras vezes, coloca a verdade, mesmo uma verdade que temos a ingênua tentação de recusar também nós em defensiva, porque nos coloca na parede. Como outras inúmeras vezes esconde a verdade objetiva, privilegiando um mundo carregado de condenável subjetivismo fechado, as chamadas “crises existenciais”. Mas justamente nestes instantes nos obriga a revisar nossos conceitos e forjar respostas conseqüentes. “Mortos Sem Sepultura”, em cena, é um convite ao debate livre. Uma tarefa que o teatro brasileiro não pode deixar de assumir.²⁸

O leitor desse artigo não é informado sobre a temática do texto e muito menos sobre o momento de sua produção. E isso não significa que a função da crítica tenha apenas um caráter esclarecedor. Porém, para um texto que substancialmente se propõe a divulgar a estréia de uma montagem, essas informações poderiam ter sido apresentadas. Também não cabe à análise aqui presente explicitar uma ou outra exigência nessa atividade. O que efetivamente chama a atenção é o aspecto em nome do qual essas informações de praxe foram preteridas, isto é, qual o sentido de um texto de estréia já dar a “palavra” ao diretor? Já se estabeleceu uma hierarquia de percepções? Percebe-se um conflito interno de prioridades, pois, se o título da crítica sugere a importância do dramaturgo, o seu conteúdo dá destaque às proposições do diretor. Esse deslocamento torna-se ainda mais significativo quando se considera que entre Sartre e Peixoto há diferentes maneiras de pensar as dimensões políticas, históricas e estéticas.²⁹ Uma última indagação merece ser explicitada: a notícia da montagem já aparece acompanhada de um direcionamento para a construção de significados posteriores.

Há que se ressaltar ainda o caráter seletivo dessa reflexão. Dentre todas as discussões propostas pelo diretor, encontram-se aqui transcritas justamente as passagens em que ele expõe a importância e a atualidade do pensamento sartreano. É certo que o conteúdo desse artigo procura, além de posicionar-se num campo, estabelecer interlocuções determinadas. Sob outras perspectivas resta posteriormente investigar o sentido desse movimento.

Apoiando-se no mesmo trecho do programa encontra-se a crítica intitulada *No palco, Sartre e a coragem humana*. Contudo, diferentemente da primeira, existe aqui um

²⁸ SARTRE chega quarta-feira. **Ultima Hora**, São Paulo, 10 set. 1977.

²⁹ As análises feitas nos capítulos anteriores trazem essa evidência.

exercício reflexivo mais amplo. Em verdade, o que há em comum entre ambas é a proposta de divulgar a estréia e a transcrição de uma mesma passagem.

Publicada exatamente no mesmo dia em que o espetáculo viria para o palco brasileiro, essa crítica, antes de anunciar a estréia faz referência à montagem do texto em Paris. Dessa forma, a discussão se inicia da seguinte maneira:

Troca de socos entre os espectadores e protestos saudaram a estréia de “Mortos Sem Sepultura” em Paris, no mês de novembro de 1946. As cinzas da II Guerra Mundial ainda estavam quentes e o espetáculo remexia as feridas deixadas pela ocupação alemã na carne do povo francês. As pessoas queriam esquecer o terror e a peça vinha mostrar exatamente como o ser humano pode ou deve se comportar em situações desesperadas.

O próprio autor, Jean-Paul Sartre, “foi tomado pela angústia que provocava”, conta Simone de Beauvoir. Nas primeiras noites, quando começavam os trechos mais pesados, ele “tomava uísque” para aliviar a tensão. O efeito das cenas e a bebida era considerável – “muitas vezes voltava para casa cambaleando”.³⁰

Após situar a peça sucintamente no momento de sua produção, bem como fazer um resumo de enredo, alguns trechos dela são citados e o trabalho de direção é assim apresentado:

Algumas coisas ditas pelos personagens:

“Dormir, é? Para acordar com ele me sacudindo? Não quero. Não tenho tempo pra perder”.

“Vocês me disseram: a Resistência precisa de homens. Não me disseram que precisava de heróis. E eu não sou um herói!”.

“Isto é uma questão estritamente pessoal. Eu nunca fui capaz de me apaixonar por problemas pessoais. Nem pelos meus”.

“É injusto que um minuto seja o suficiente para apodrecer toda uma vida”.

“Um homem está morto desde o instante exato em que ele deixa de ser útil”.

A última frase, que define a morte do homem a partir do momento em que ele se coloca à margem das transformações sociais, foi o ponto de partida para a direção. Mas a peça não se resume na fala de um personagem, mesmo importante, e Sartre não é um autor simplista:

“Para um instante de incerteza e necessária redefinição de valores. Sartre é indispensável, porque muitas, inúmeras vezes, coloca a verdade, mesmo uma verdade que temos a ingênua tentação de recusar também nós em defensiva, porque nos coloca na parede. Em outras inúmeras vezes esconde a verdade objetiva, privilegiando um mundo carregado de condenável subjetivismo fechado, as chamadas ‘crises existenciais’, mas justamente nestes instantes nos obriga a revisar nossos conceitos e forjar respostas conseqüentes. “Mortos Sem Sepultura em cena, é um convite ao debate”.³¹

³⁰ NO PALCO, Sartre e a coragem humana. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 1977.

³¹ Ibid.

Percebe-se que, num caminho próximo da primeira, essa divulgação da estréia utiliza como recurso os pressupostos do diretor. Isso parece óbvio, pois as críticas que visavam a anunciar o espetáculo ainda não haviam assistido a ele, ficando assim impossibilitadas de tecer comentários sobre seus elementos. E nesse processo o programa do espetáculo cumpre o papel de auxiliá-las. Mas essa peculiaridade pode isentá-las de problematizações, uma vez que certamente serão índices da construção de significados, especialmente se se considerar que, em verdade, elas se apresentam para o público como uma possibilidade de primeiro contato com o espetáculo.

Da mesma maneira faz-se necessário se atentar para o fato de que nesse artigo, aspectos do pensamento sartreano são retomados por meio da colocação de Peixoto, mas não apenas. Além de situar, ainda que resumidamente, a recepção que a estréia de *Mortos sem Sepultura* teve em Paris, frases ditas pelos personagens são citadas. Aqui o exercício seletivo foi duplo, ou seja, houve uma escolha no que se refere tanto ao trabalho de diretor na montagem quanto ao texto dramático. Assim, o que é possível dizer sobre esse momento de reflexão? E sob que perspectiva ele torna-se significativo?

O recurso utilizado para a divulgação não se limitou ao programa do espetáculo. O autor dessa crítica parece ter tido contato com a peça e, para além disso, achou importante expor alguns trechos. Estes, por sua vez, apesar de aparentemente parecerem “frases de efeito”, dentro da proposta estética e política de Sartre preenchem aqueles que os pronunciam de significados singulares. Qual o intuito de tal empreendimento? Qual seu ponto de partida? O que se espera daqueles que possivelmente teriam contato com esse material? Que tenham um repertório que lhes permita compreender as passagens do texto? Ou, pelo momento em que são recuperadas, essas passagens são significativas por si sós? E, ainda, se se retornar ao início do artigo, a referência à Segunda Guerra Mundial pode ser compreendida como uma tentativa de associar esse passado com o presente no qual a montagem se dá?

Por ora não é possível fornecer todas as respostas. Todavia, é pertinente destacar que, distanciando-se do artigo anterior, neste o dramaturgo bem como sua obra, são concebidos como instâncias chamativas para divulgar a montagem.

Dando continuidade à proposta de noticiar a estréia, uma crítica intitulada *Mortos sem Sepultura que estreará hoje indica o lugar do homem livre no Universo* inicia-se da seguinte maneira: “Hoje, às 21 horas, no Teatro Maria Della Costa, a estréia de um dos

mais aguardados espetáculos dos últimos tempos. ‘Mortos sem Sepultura’, de Jean-Paul Sartre [...]”.³²

Seguindo a descrição da ficha técnica do espetáculo, encontra-se uma reflexão sobre o texto dramático:

“Mortos sem Sepultura” trata de um debate sobre a tortura, colocada em confronto com as reações individuais e a luta pelo interesse coletivo. A peça vai além, ao colocar em questão a tortura como um crime ignóbil que, cometido em qualquer época, é de responsabilidade de todos os homens.³³

Há ainda uma divisão em dois subtítulos: “Existencialismo” e “Problemas levantados”. Para discorrer sobre esses aspectos a reflexão de Fernando Peixoto é amplamente utilizada. As mesmas passagens do programa transcritas em artigos anteriores encontram-se aqui. Porém, se naqueles são enfatizados os aspectos que o diretor mostra afinidade com o dramaturgo, agora as ressalvas que faz a ele adquirem um espaço maior. Desta forma, uma discussão é retomada:

Muita coisa nos parece errada, porque, certos ou errados, nos parece que os dados do problema estão só parcialmente examinados, a partir de uma equação talvez falsa. Muita coisa não conseguimos aceitar, também porque, hoje, nossa realidade é outra, nossa perspectiva de análise é distinta. Mas poucos textos da dramaturgia moderna situam tantas questões, com tanta clareza, com tantos argumentos. Não tem sentido recusar o confronto, expor os pontos de vista, deixar de provocar a discussão mais aprofundada.³⁴

De forma geral, são evidenciadas nesse material a temática principal da obra, uma referência ao existencialismo e observações ao texto dramático. É certo que seu possível leitor é informado sobre a discussão que é o fio condutor da peça, bem como sobre a proposta de montagem. Mas o viés priorizado é novamente a interpretação do diretor no que tange à obra/pensamento de Sartre.

É significativo que o (a) autor (a) desse artigo conceba *Mortos sem Sepultura* como “um dos mais aguardados espetáculos dos últimos tempos”, e o mesmo se estende para a localização do tema da tortura, algo que as análises anteriores não apresentam. Será que a presença dessas duas reflexões sugere que a primeira seja consequência da segunda? Dito de outro modo, a importância da estréia do espetáculo está associada ao tema da

³² “MORTOS Sem Sepultura”, que estreará hoje, indica o lugar do homem livre no Universo. **Diário Popular**, São Paulo, 13 set. 1977.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

tortura? Se afirmativo, diferente dos outros recursos, o auxílio aqui para anunciar o espetáculo pauta-se em algo que estava presente no universo dos leitores: a tortura. Em verdade, nessa crítica a compreensão da prática como “um crime ignóbil” é uma idéia que também está em um dos programas do espetáculo. E esta é uma concepção não do diretor, mas do próprio dramaturgo.

Desta feita, as críticas que se propõem discorrer sobre a estréia contam basicamente com o mesmo material disponível, mas a escolha dos trechos reproduzidos e o movimento reflexivo que apresentam revelam especificidades na proposta de cada uma. E é justamente essa que merece uma investigação.

Assim, ainda no que se refere à última crítica, é pertinente questionar a solução adotada. No que tange ao tópico “Problemas levantados”, é certo que o(a) autor(a) apóia-se realmente no argumento de Peixoto, já que, em última instância, a proposta de discussão se dá nessa perspectiva. Todavia, no que tange à questão do existencialismo, seria realmente necessário apoiar-se na mesma fonte, isto é, no diretor? O que isso indica? Trata-se de uma limitação do repertório de quem a produziu, ou seja, uma não familiaridade com esse sistema de pensamento? Ou é uma credibilidade e aposta na interpretação que Peixoto constrói sobre o tema? São questões que não encontram respostas imediatas, mas não se pode negligenciar que, em meio ao processo de divulgação do espetáculo, os argumentos do diretor encontram respaldo num vasto campo de debate, o qual merece ser aqui investigado.

À luz das questões postas, é correto afirmar que as abordagens que procuraram auxílio nas interpretações de Peixoto fazem referência aos questionamentos deste quanto ao conteúdo da obra/pensamento de Sartre. Assim, a credibilidade e a contraposição que o diretor apontou na construção sartreana são a base de apoio para os artigos explicitados até agora. Mas existem ainda outras maneiras de noticiar a estréia que, apesar de utilizarem possivelmente o mesmo material de consulta, optam por apresentar o modo como a questão formal do texto é reproposta na montagem. Desta feita, a seguinte análise: “[...] a partir do texto de Sartre com a cenografia que inventa numa perspectiva inesperada, numa encenação certamente pessoal que nem sempre aceita integralmente o texto e suas complexas colocações”³⁵ é o mote de duas críticas. Porém, cada uma a utiliza num movimento específico.

³⁵ PEIXOTO, Fernando. Por que, como e para que reviver os “Mortos”? In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 211.

Partindo da frase de um dos personagens e trazendo à tona um tema ainda não explorado pelos anúncios anteriores, o artigo *Sartre, estréia de hoje na capital*, assim inicia-se:

“Um homem está morto desde o instante exato em que ele deixa de ser útil”. A frase é de Canoris, um dos desconcertantes personagens que Jean Paul Sartre criou em **Mortos sem Sepultura**, o texto que estréia hoje, às 21h00, no Teatro Maria Della Costa. Iniciador da corrente filosófica do **Existencialismo**, Sartre dominou o pensamento de toda uma geração, nos anos cinquenta e quarenta, e ficou famoso também pela maneira lúcida com que defendia suas posições, até mesmo suas contradições. Acima de tudo Sartre defendeu a liberdade do indivíduo em existir e escolher seu próprio caminho, principalmente nos textos teatrais, onde melhor exemplificava sua teoria colocando o homem em seu real momento de definição.³⁶

A frase que talvez mais singularize a construção de Canoris é a que é utilizada como abertura desse trecho. Curiosamente, como se sabe, este é um dos personagens que Peixoto prefere. Sob diversos aspectos, as colocações do diretor encontram respaldo. Contudo, essa análise, ao tocar no tema da liberdade, adquire uma certa autonomia, uma vez que se fundamenta diretamente no encenador.

Mas, ao mesmo tempo, nessa passagem, o processo criativo de Sartre é visto como uma exemplificação de sua teoria. Aproximando-se das colocações do diretor, quando esse diz que procurou na montagem “uma cenografia que inventa uma perspectiva inesperada”, chega a uma conclusão: “Fernando traduziu e adaptou cenicamente *Mortos sem Sepultura*”.

Essa idéia, quando associada à de que Sartre utiliza o seu teatro como espaço para exemplificar a teoria, coloca a sua estética em questão. E, paralelamente, sugere que o texto dramático tornou-se mais apropriado para o palco em consequência do trabalho de Peixoto.

Certamente existe esse consenso quanto às opções formais de Sartre, ou seja, como já apresentado antes, o teatro sartreano, quando associado com sua obra filosófica,³⁷ é alvo de intensos debates. Dessa forma, fica a indagação: se o(a) autor(a) participa ou ao menos está ciente dessa discussão? E, ainda: seu objetivo foi evidenciar essa particularidade da linguagem sartreana? São questões interessantes, mas, considerando-se

³⁶ SARTRE, estréia de hoje, na capital. **Cidade de Santos**, 14 set. 1977.

³⁷ Essa abordagem fez-se presente no primeiro capítulo.

que essa análise mantém-se muito próxima dos argumentos do diretor, fica a impressão de que seu objetivo maior foi fazer eco com a proposta deste.

Num caminho singularmente próximo, a crítica intitulada *Peça de Sartre no Maria Della Costa*, após informar as circunstâncias de produção do texto dramático e citar o nome da equipe de produção e elenco, assim se expressa:

Texto existencialista por excelência “Mortos sem sepultura” permanece preso aos limites da questão moral e, segundo Fernando Peixoto, “mesmo na análise histórica privilegia sempre o individualismo, minimizando o significado do homem enquanto indivíduo que pertence a um determinando coletivo social”. Por esta razão, a montagem que São Paulo começa a assistir é a resposta a um desafio. “A partir do texto de Sartre, explica o diretor, com uma cenografia que inventa uma perspectiva inesperada, escrever uma encenação certamente pessoal que nem sempre aceita integralmente o texto e suas complexas colocações”. Mas nem por isto o espetáculo constitui uma negação de Sartre mas, ao contrário, como diz Fernando Peixoto, “significa tomá-lo como ponto de partida para uma reflexão que não se limita aos postulados do existencialismo. “Pensar como ele, a partir dele. Traduzido literalmente, o texto foi depois modificado: não apenas para ser engravidado de uma estrutura um pouco mais narrativa e mais teatral, mas igualmente para ser parcialmente contestado em si mesmo, na medida em que for sendo exposto”.³⁸

Percebe-se que as instâncias de conteúdo e forma sob as quais Peixoto fundamenta suas contraposições são aqui novamente recuperadas. Em seguida, o teatro de Sartre é resumidamente esboçado.

Fazer teatro, para Sartre, é colocar em cena uma situação limite “que apresente alternativas em que a morte seja um dos termos”. Os personagens de “Mortos sem sepultura” vivem exatamente esse dualismo.³⁹

Dessa forma foi anunciada a estréia de *Mortos sem Sepultura* no ano de 1977. A particularidade dos artigos arrolados até o momento reside em que eles se valeram dos deslocamentos, contraposições e interpretações de Fernando Peixoto esboçadas no programa do espetáculo. Será este o único recurso disponível para os agentes que se propuseram a divulgar a montagem? É certo que o papel destes, aparentemente, é situar o futuro espectador sobre os lançamentos teatrais e, se aquele que escreve não teve contato com o espetáculo, necessita de uma referência para produzir seu artigo, o que torna indispensável o recurso do material promocional do espetáculo.

³⁸ PEÇA de Sartre no Maria Della Costa. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 1977.

³⁹ Ibid.

De um ponto de vista prático e objetivo, a atitude desses agentes parece compreensível. Mas isso não anula a necessidade de investigar esse campo comum de posturas. Há que se ressaltar que nem todos os textos fazem o mesmo movimento reflexivo, haja vista que, dentre os instigantes argumentos de Peixoto, existem escolhas e estas, por sua vez, atendem à abordagem prioritária de cada artigo. Apesar dessas singularidades, o que mais merece destaque são as semelhanças.

Nesse sentido, pode-se questionar se, entre os artigos produzidos e o material de apoio utilizado, é possível encontrar uma unidade de propósitos. Sabe-se que, utilizando o espaço do programa, Peixoto procurou esclarecer ou justificar sua opção por *Mortos sem Sepultura*, bem como objetivou explicitar a leitura, interpretação e adaptação da peça. Paralelamente, suas opções estéticas e políticas vieram à tona. Em última instância, essa é uma maneira de divulgar seu trabalho na montagem. As críticas que, por sua vez, tinham a incumbência de notificar, mantiveram-se coladas a essas mesmas colocações, cumprindo assim o papel de ampliar ou estender o espaço em que o diretor havia buscado “autojustificar-se”. Resta investigar as conseqüências desse encontro de perspectivas. Primeiramente, as questões levantadas por Peixoto –, entre elas as relativas a temas como existencialismo, marxismo, forma e conteúdo na construção sartreana, projeto individual e coletivo, etc. – são recuperadas pela crítica, porém apenas apresentadas sem problematizações. Dito de outro modo, os artigos citam trechos dessas discussões, mas não tecem nenhum comentário sobre os mesmos.

Talvez isso se deva ao objetivo e ao veículo de divulgação dos artigos, ou seja, se a intenção é anunciar a estréia, não caberia mesmo fazer análises de tamanha complexidade. Todavia, este material por não estar alheio ao tempo e ao espaço, haja vista que é direcionado para (sobre) algo ou alguém com que, sem dúvida, estabelece interlocução, não consegue manter-se imparcial. Desta forma, fica a dúvida se estes artigos cumprem de fato somente um papel de noticiar a montagem.⁴⁰

Em segundo lugar, esse material, por manter-se “preso” ao programa do espetáculo, parece carecer de algo que lhe forneça legitimidade. Entre outras razões, essa atividade encontra respaldo por poder “situar o espetáculo num conjunto maior”.⁴¹ Ora, se

⁴⁰ É certo que há diferenças entre o que se denomina material de divulgação e crítica opinativa. Todavia, nos artigos apresentados até o momento, intercalou-se a utilização de um e outro termo. Isso se deve ao fato de que os agentes que se propuseram a discorrer sobre o espetáculo ainda não tinham tomado contato com o mesmo.

⁴¹ Cf. MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. *O Percevejo*, ano III, n. 3, p. 33, 1995.

esses agentes mostram-se “coniventes” com aspectos postos pelo diretor, não deixam espaço para que seu repertório contribua para a construção de interpretações ou significados.

Por todos estes aspectos, a análise seguinte, apesar de referir-se a um tema e objeto distintos, é extremamente oportuna:

[...] é possível dizer que o crítico, neste caso, colocou-se numa posição que poderíamos chamar de *linha auxiliar do autor*. Posiciona-se (tacitamente) ao lado dele na tarefa de divulgar o filme junto ao público, antecipando resistências, procurando desarmá-las, estabelecendo distinções [...], entre outros procedimentos.⁴²

Nesse sentido, elidindo a complexidade dos temas expostos, bem como a particularidade de sua função, esses artigos – de maneira singularmente próxima de um dos críticos que teceram comentários sobre o filme *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade, conforme avaliado pelo historiador Alcides Freire Ramos –, transformaram-se em “linha auxiliar do diretor”. É certo que originalmente lhes caberia anunciar a estréia, mas para além desse propósito, acabaram posicionando-se, pois, se publicaram trechos e mais trechos de autoria do diretor, sem discuti-los, fica tácita sua concordância com o que ele diz.

Assim, por meio desse material, as opções estéticas e políticas de Peixoto adquiriram um espaço maior de divulgação. Mas alguns questionamentos vêm à tona: qual o sentido de a palavra ter sido dada ao diretor? Isso se deve a uma não familiaridade com a peça, daí a necessidade de se apoiar numa interpretação já construída? Ou explicita confiança à proposta do encenador? E, enfim, estabeleceu-se uma linha de interpretação sob a qual a cena deveria pautar-se? São questões pertinentes, mas, por ora, é possível dizer que elas deverão ser consideradas no debate mais amplo que se efetivou em torno da encenação de *Mortos sem Sepultura*.

Entre a linguagem artística e a intervenção social

Aproximando-se da estratégia dos artigos anteriores, a crítica de Paulo Lara, intitulada *Pode-se mudar um homem pela tortura*, Sartre acha que não, também se apóia na fala de Peixoto, entretanto faz uma referência extensa à temática da tortura. Assim, o espetáculo está apresentado da seguinte maneira:

⁴² RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002, p. 85.

Um debate sobre tortura, colocando em confronto as reações individuais e a luta pelo interesse coletivo. A tortura vista como um crime cometido em qualquer época é de responsabilidades de todos os homens. O compromisso com a luta pela liberdade. Este é o tema da peça “Mortos Sem Sepultura” de Jean Paul Sartre, em cartaz no Teatro Maria Della Costa, desde a semana passada.

Na peça, o autor fala da tortura de todos os regimes e de todos os tempos, do “ódio erigido em sistema, que cria seus próprios instrumentos, uma fúria vã nascida do medo, uma violência inútil, pois mesmo que a vítima fale ou morra por causa dos castigos, o segredo está longe, muito longe, sempre inatingível; o verdugo converte-se num Sísifo, e, se aplica a tortura, ser-lhe-á sempre necessário recomeçar”.

Para os produtores de “Mortos Sem Sepultura”, a encenação da peça hoje “situa a procura de recuperar para nossa reflexão ideológica um documento histórico de extrema vitalidade e de fascinante provocação, redigido com perspicácia e sensibilidade. Nos interessou o confronto da posição sartreana com a realidade em que vivemos. Para melhor discutir a última, foi necessário melhor discutir o primeiro”.⁴³

Há ainda nessa crítica dois tópicos descrevendo os principais trabalhos da trajetória artístico-cultural de Fernando Peixoto e do cenógrafo Hélio Eichbauer. O material do programa é, também aqui, bastante utilizado, tanto para discorrer sobre a temática principal, quanto para comentar a proposta de produção. Mas, sobre os outros elementos do espetáculo, o que é informado ao leitor? Existe apenas uma legenda que acompanha uma foto do diretor: “Fernando Peixoto foi quem transformou a obra de Sartre em uma peça de teatro”.⁴⁴ O que dizer desse movimento de reflexão? Faz-se necessário antes procurar acompanhá-lo.

De início Paulo Lara aponta a tortura e o compromisso com a liberdade como temas de *Mortos sem Sepultura*. Posteriormente dá continuidade à discussão por meio de uma análise de Sartre presente no prefácio do livre de Henri Alleg, a qual também compõe o programa do espetáculo. Logo em seguida indica o ponto de partida da equipe de produção. É justamente a passagem da identificação do assunto prioritário do texto dramático para a proposta da encenação que merece atenção. Isso é consequência de dois aspectos. Em primeiro lugar, pelo próprio conteúdo das passagens escolhidas. Como se viu, o autor cita o dramaturgo por meio de uma passagem que concebe a tortura como “violência inútil” e, já no parágrafo subsequente, ao referir-se à encenação, cita-o novamente quando este se pronuncia em termos de “reflexão ideológica”. Em segundo

⁴³ LARA, Paulo. Pode-se mudar um homem pela tortura? Sartre acha que não. **Folha da Tarde**, São Paulo, 19 set. 1977.

⁴⁴ Ibid.

lugar, pelo recurso utilizado para discorrer sobre o espetáculo. Considerando-se que este já havia estreado, talvez não fosse necessário ficar tão próximo aos textos do programa, haja vista que seria possível e até importante tecer comentários sobre os seus elementos, tais como cenário, figurino, atuação dos atores, etc., ou seja, no que se refere à linguagem da cena, o único dado com que o leitor tem contato aqui é com a afirmação já citada: “Fernando Peixoto foi quem transformou a obra de Sartre em uma peça de teatro”. Dito de outro modo, é o conteúdo da peça e a maneira como a leitura de Peixoto o recebe e compreende que aparecem no centro dessa crítica.

Partindo do pressuposto de que o importante não é exigir do crítico algo que o mesmo não se propôs, mas investigar a postura adotada em sua abordagem da cena, é pertinente priorizar o primeiro aspecto. Em verdade, quando Paulo Lara diz: “na peça, o autor fala da tortura de todos os regimes e todos os tempos”, não está explicitando uma interpretação própria sobre o texto, já que, grosso modo, em *Mortos* aqueles que sentem e aqueles que praticam a tortura são respectivamente os resistentes franceses e os milicianos do governo de Vichy, ou seja, a obra refere-se a este processo. Porém, a temática é pensada em outros regimes e tempos, de acordo com uma colocação posterior de Sartre: “Ela poderia também se passar na China. Meus personagens se colocam esta questão que atormentou tantos homens de nossa geração do mundo inteiro: como eu me comportaria diante da tortura?”.⁴⁵ E é pelo viés desta que o crítico faz uma extensão. Já no momento subsequente, ao utilizar-se de um apontamento de Peixoto: “nos interessou o confronto da posição sartreana com a realidade em que vivemos”, a situa num lugar específico.

Nesse sentido, não apenas o conteúdo da construção de Sartre é o viés da análise, mas no exercício reflexivo que o autor faz, “a tortura de todos os regimes e de todos os tempos” é implicitamente associada à “realidade em que vivemos”. Não há uma aproximação direta entre a tortura, conforme abordada no texto, e a realidade brasileira, contudo, ela é sugerida. Do ponto de vista histórico, para o momento em que essa crítica é produzida, a forma como é feita a relação entre a tortura e a “realidade em que vivemos” é extremamente “breve”, uma vez que, especialmente, nos anos de 1960 e 1970, essa prática era usada como política de estado. Revestindo-se de um “braço direito” do sistema

⁴⁵ SARTRE, 1946 apud PEIXOTO, Fernando. Por que, como e para que reviver os “Mortos”? In: _____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 212.

repressivo da ditadura militar brasileira, as sevícias foram empregadas indistintamente em homens e mulheres com “riqueza” de formas e de métodos.⁴⁶

Dessa feita, a associação estabelecida por Paulo Lara no âmbito intelectual e/ou discursivo se faz de forma muito indireta quanto comparada com o que está posto no social. Em contrapartida, se se considerar a especificidade do “lugar”, o papel originalmente estabelecido e a escolha por um recurso de abordagem sob os quais a função da crítica pode se inserir, a maneira pela qual o crítico movimenta-se frente à encenação de *Mortos sem Sepultura* adquire contornos singulares. E, conseqüentemente, a sua opção e a forma de abordagem do tema da tortura, entre outras em que poderia se basear para discorrer sobre o espetáculo, também estão repletas de significados. Percebe-se que aqui, em detrimento da linguagem – já que o crítico não tece comentários sobre os elementos da cena – um assunto é posto no centro e este, por sua vez, faz eco com algo que está presente para além do nível cultural e/ou artístico.

Numa outra perspectiva, Sábato Magaldi, no artigo intitulado *Um Sartre mais forte, graças a Peixoto*, faz uma leitura das propostas do dramaturgo e diretor, movimentando-se com certa familiaridade entre ambos. Por meio de idas e vindas entre uma e outra instância, o crítico interpreta e opta por uma maneira de evidenciar sua visão sobre o espetáculo. Uma crítica à dramaturgia de Sartre é o ponto de partida do artigo:

Logo que surgiu, na década de quarenta, o teatro de Jean-Paul Sartre apaixonou a nova geração, pelo inteligente debate moral que propunha. À medida que o tempo passava, essa dramaturgia interessava menos, por sugerir uma reação de laboratório em que o elemento ficcional se perdia em falsidade.⁴⁷

Posteriormente o trabalho de Fernando Peixoto é evidenciado:

Cabe afirmar, desde logo, que o admirável rendimento do espetáculo decorre em grande parte da lúcida leitura a que o diretor Fernando Peixoto submeteu a obra, traduzindo-a em linguagem cênica da mais sólida efetividade. Em ensaio muito bem pensado, Fernando Peixoto relatou as suas discordâncias da postura ideológica sartriana, admitindo que engravidou o texto “de uma estrutura um pouco mais narrativa e mais teatral, mas igualmente para ser parcialmente contestado em si mesmo, na medida em que for sendo exposto”.

O que Fernando fez, no palco, foi deixar em segundo plano as digressões filosóficas e existenciais, como se as personagens atuassem depois da leitura de um tratado do próprio Sartre, em benefício de uma violência direta, carnal, que resuma uma indiscutível teatralidade. Fernando

⁴⁶ Essa discussão encontra-se no capítulo anterior.

⁴⁷ MAGALDI, Sábato. Um Sartre mais forte, graças a Peixoto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1977.

atenuou o debate ético e o jogo de reflexos, típicos da criação sartriana, e exibiu para o público, sem nenhum véu de disfarce, aquilo que o atinge mais de perto no estado policial moderno. O mal-estar é terrível, o espectador sofre, pequeno e derrotado, na cadeira, mas fica a benéfica lição de advertência e de alento.⁴⁸

Há um retorno à proposta sartreana para o teatro:

Julgando-se autor de um teatro de situações em contraposição a um teatro de caracteres, Sartre inventou, em *Mortos sem Sepultura*, uma situação em que seis membros da Resistência Francesa são interrogados por três milicianos. Importava a Sartre investigar como o homem reage em face da tortura física, situação em que ele se define, como herói ou covarde. Fica patente, no texto sartriano, que os carrascos só se justificariam pela fraqueza dos prisioneiros, se estes não confessassem, ser-lhes-ia insuportável viver. [...]

Embora Sartre seja tentado pelo experimentalismo que fixa as personagens como tipos representativos de diversas maneiras de ser, a violência da situação é tão palpável, em si, que acaba por revelar uma vigorosa humanidade.⁴⁹

Novamente em seguida, o trabalho de montagem é objeto de discussão:

A encenação de *Mortos Sem Sepultura* representa uma significativa mudança no procedimento de trabalho de Fernando Peixoto. Conhecedor profundo dos métodos de Brecht, Fernando tendia, nas suas montagens a racionalizar demasiadamente os desempenhos, levando o espetáculo, às vezes, a esfriar-se. [...]. Na peça de Sartre, Fernando ressaltou, ao lado dos melhores valores intelectuais envolvidos, uma força da comunicação que minimiza o seu cerebralismo.⁵⁰

E, por fim, os outros elementos do espetáculo, tais como o trabalho de interpretação dos atores e atrizes, bem como a cenografia, são ressaltados:

O desempenho dosa, com muito acerto o emocional e o racional. Othon Bastos (Jean), que não é identificado pelos milicianos e não sofre em suas mãos, pode usar mais o raciocínio e dirigir-se com maior equilíbrio à platéia. Já todos os outros presos se entregam a um ardor apaixonado. Ariclê Perez (Lucie) está particularmente emocionada, depois da tortura, dando uma dimensão de dramaticidade e pungência ao lirismo dos seus trabalhos anteriores Antonio Petrin (Canoris), José Fernando (Henri), de prosódia discutivelmente suave na situação, a Wolf Maya (Sorbier), purgando-se no suicídio, são presenças fortes. Paulo Guarnieri (François) estréia como verdadeira revelação, precisando cuidar sobretudo da parte vocal. E, no grupo de carrascos, sobressai Walter Breda (Clochet), com uma enérgica violência sádica.

Mais uma vez Hélio Eichbauer dá prova de excepcional talento cenográfico, criando, com poucos elementos, o ambiente do presídio

⁴⁸ MAGALDI, Sábato. Um Sartre mais forte, graças a Peixoto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1977.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

improvisado. Um espetáculo, enfim, que por todos os títulos se recomenda a um público interessado em pensar e ver bom teatro.⁵¹

Uma reflexão sobre a postura adotada por Sábato Magaldi pode ser antecedida por uma análise acerca da atividade crítica.⁵² Há dois “pecados” que o crítico pode cometer, a saber: em primeiro lugar, ser incapaz de apreender o “significado ideológico” das opções de um espetáculo e, em segundo lugar, analisar os seus aspectos de forma separada. Esse parêntese visa justamente a lançar o seguinte questionamento: a leitura de Magaldi sobre a montagem de *Mortos sem Sepultura* é completa? Em outros termos, ele compreende a proposta ideológica do diretor e, ao mesmo tempo, articula texto e cena?

Se se considerar a maneira pela qual Peixoto compreende a atividade crítica, a resposta é duplamente afirmativa, pois, além de concluir que: “O que Fernando fez, no palco, foi deixar em segundo plano as digressões filosóficas e existenciais, como se as personagens atuassem depois da leitura de um tratado do próprio Sartre, em benefício de uma violência direta, carnal, que resuma uma indiscutível teatralidade”,⁵³ a análise de Magaldi não mantém separados o texto e a cena. Assim, sem dúvida pode-se afirmar que sua crítica é “completa”, mas nem por isso imparcial. Faz-se necessário investigar em que medida.

À luz das questões postas nos capítulos anteriores, especialmente no segundo e no terceiro, sabe-se que, no caso de *Mortos*, entre dramaturgo e diretor, ou entre texto e cena, existe uma série de deslocamentos e reproposições, ou seja, tanto no que se refere às opções estéticas e filosóficas, quanto às éticas, diferenças de concepções entre Sartre e Peixoto mostram-se perceptíveis. Assim, no que tange à forma e ao conteúdo, as opções sartreanas são constantemente indagadas pelo encenador. Sob estes aspectos, é correto dizer que no âmbito artístico, intelectual e político há um confronto de idéias. E, nesse processo, a leitura/interpretação de Magaldi sobre o espetáculo é partidária. Não há dúvida, sobre o lado em que o crítico se coloca.

⁵¹ MAGALDI, Sábato. Um Sartre mais forte, graças a Peixoto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 set. 1977.

⁵² Essa abordagem é feita por Fernando Peixoto e é datada de 1973. Posteriormente foi publicada com a seguinte referência:
PEIXOTO, Fernando. A Crítica dos Críticos. In: _____. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 99-103.

É certo que essa visão sobre a atividade crítica vai ao encontro da perspectiva sob a qual o diretor compreende o fazer teatral.

⁵³ MAGALDI, 1977, op. cit., s/p.

É certo que essa postura não leva Magaldi a considerar o trabalho de Peixoto de maneira inquestionável, já que em determinado momento ele diz: “Conhecedor profundo dos métodos de Brecht, Fernando tendia, nas suas montagens, a racionalizar demasiadamente os desempenhos, levando o espetáculo, às vezes, a esfriar-se”. Contudo, tanto as ressalvas que faz sobre a dramaturgia de Sartre quanto as expressões que associa ao trabalho do diretor, como “indiscutível teatralidade”, acerto entre o “emocional e racional”, vão ao encontro das perspectivas deste.⁵⁴

Da mesma maneira, a montagem é apreciada pelo crítico: “Um espetáculo, enfim, que por todos os títulos se recomenda a um público interessado em pensar e ver bom teatro”. Mas, a considerar a maneira pela qual o processo criativo de Sartre é aqui concebido, a identificação de *Mortos* como “bom teatro” é vista como consequência do trabalho de direção. Dessa feita, Magaldi se mostra não apenas um conhecedor do significado ideológico da montagem, mas coloca-se a seu favor. E o faz no que se refere ao conteúdo e, especialmente, quanto às opções formais. Em verdade, tem-se aqui novamente um autor que pode ser compreendido como “linha auxiliar” do diretor. E é certo que essa escolha deverá ser posteriormente problematizada.

Optando por questionar a instância estética em Sartre, a crítica de Clovis Garcia denominada *Peça de 30 anos ainda atual* faz um movimento próximo ao da anterior. Porém um outro aspecto adquire um espaço maior em sua reflexão. Assim, desde o início já procura delimitá-la:

Depois de trinta anos de sua estréia em Paris e depois que o existencialismo, tão em moda no imediato após-guerra, já passou para a relação das citações históricas e apesar de todas as reconhecidas insuficiências dramáticas de Sartre, sua peça “Mortos Sem Sepultura” se revela de impressionante atualidade. O que demonstra que não progredimos nada depois da última grande guerra que seria “a última das guerras”, depois de todos os crimes nazistas, de todos os campos de concentração, de todos os métodos desumanos de tortura utilizados com fins políticos. Ainda continuam os campos de concentração, a violência contra os direitos humanos, desde o direito de viver com o necessário a uma vida digna até à liberdade, as prisões onde tudo é permitido, inclusive com a sofisticação dos hospitais psiquiátricos, e a tortura como método policial.

O importante na peça é colocar diante do público a tortura como um fato real, produto de todo um contexto anterior.⁵⁵

No momento subsequente, o trabalho de Fernando Peixoto é referenciado:

⁵⁴ Não se pode desconsiderar que, conforme evidenciado no segundo capítulo, é nessa crítica que Fernando Peixoto apóia-se para efetivar seu trabalho de memória frente à montagem de *Mortos sem Sepultura*.

⁵⁵ GARCIA, Clovis. *Peça de 30 anos ainda atual*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 set. 1977.

Parece que essa foi a intenção de Fernando Peixoto, primeiramente cortando o excessivo verbalismo característico de Sartre como autor dramático, adaptando e recolocando cenas, mas, principalmente, revestindo o espetáculo de uma extrema violência, capaz de realmente causar um impacto no espectador. Não é possível sair do teatro com a mesma calma indiferença com que se entrou e pensar que isso aconteceu no passado, e que a tortura é um acidente que não se pode evitar e sobre o qual nada podemos fazer. Colocando habilmente efeitos de distanciamento, Fernando Peixoto faz com que o público sinta o efeito dramático das cenas violentas, mas percebe que isso não acontece somente no palco numa representação teatral, mas é uma realidade que temos de enfrentar. Com uma peça que pareceria superada, o espetáculo é de uma tremenda atualidade, de uma importância que o torna obrigatório.⁵⁶

Procurando ainda situar os outros elementos do espetáculo, Garcia diz: “A encenação não é valorizada somente pela impositação temática, mas por todos os elementos teatrais que a compõem”.⁵⁷ Em seguida, ressalta a qualidade da cenografia de Helio Eichbauer e a “excelente interpretação do elenco”.

Da mesma maneira que no artigo anterior, nessa análise a aptidão dramática de Sartre é posta em questão, faz-se uma comparação entre texto e cena e o trabalho de Peixoto é adjetivado de maneira positiva. Mas uma temática aparece no centro: a tortura. É esta a direcionadora da leitura de Clovis Garcia.

A tortura, conforme vista aqui, é responsável por fornecer contornos singulares aos mais diversos elementos que compõem o espetáculo. Assim, no movimento que é feito do texto à cena, ela aparece como ponto de partida da reflexão. Nesse sentido, sobre o primeiro, são identificadas as “insuficiências dramáticas de Sartre”, mas, pelo assunto que aborda, “sua peça *Mortos sem Sepultura* se revela de uma expressiva atualidade”. De acordo com essa leitura, o tema da tortura libera Sartre de uma reconhecida limitação formal. Igualmente, ao discorrer sobre a escrita cênica, os recursos de linguagem adotados cumprem o papel de evidenciar a mesma temática. O “distanciamento” utilizado pelo diretor é compreendido como uma possibilidade de mostrar “que isso não acontece somente no palco numa representação teatral, mas é uma realidade que temos de enfrentar”.⁵⁸

A mesma forma de abordagem encontra-se na afirmação do crítico de que o “excessivo verbalismo” de Sartre foi revestido na montagem de uma extrema violência.

⁵⁶ GARCIA, Clovis. Peça de 30 anos ainda atual. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1977.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

Aparentemente, a identificação desse deslocamento refere-se à linguagem do espetáculo, todavia, o trecho que o segue “Não é possível sair do teatro com a mesma calma indiferença com que se entrou e pensar que isso aconteceu no passado, e que a tortura é um acidente que não se pode evitar e sobre o qual nada podemos fazer”, parece utilizá-lo como um trampolim para uma análise que se situa além deste âmbito.

Aproximando-se da estratégia de Paulo Lara, como fica perceptível, Clovis Garcia coloca a tortura em destaque. Mas se o primeiro a faz em detrimento de uma abordagem das questões formais, ou seja, se exime de considerar os elementos que fazem parte do espetáculo, o segundo, por sua vez, utiliza-se destes para enfatizar a atualidade e a importância em discutir o tema. Nesse sentido, é possível questionar: qual o intento desses agentes? Pautam-se numa busca por explicitar suas “leituras” sobre a montagem? Ou a utilizam como uma maneira de intervir num campo que não se limita ao que está posto no palco? Sob todos os aspectos, essas indagações dizem respeito à função da crítica. E certamente, no caso do estudo da recepção de *Mortos sem Sepultura*, convence que é necessário avaliar essa atividade sob outras perspectivas e interpretações construídas.

Articulando dramaturgo e diretor, ou, mais especificamente, texto e cena, o artigo de Tânia Pacheco *Em São Paulo, o mais importante teatro do ano*, faz uma ampla análise sobre o espetáculo.

Numa interpretação próxima à de Clovis, para Tânia Pacheco, o trabalho de montagem, ao se contrapor às questões filosóficas presentes na linguagem teatral sartreana, fundamenta sua qualidade: “Na realidade, o espetáculo tem uma qualidade rara: consegue como que ‘enxugar’ Sartre de seus devaneios filosófico-existenciais, embora trate – de fato – do conflito vida/morte. Só que essa vida e essa morte são vistas muito mais de um ângulo político que filosófico”.⁵⁹ Contudo, faz-se necessário avaliar essa mesma concepção mediante a leitura que a crítica faz sobre a atuação do elenco:

No elenco há uma quase homogeneidade. De um modo geral, as diferenças de idade, formação, experiência não conseguem afetar o trabalho coletivo dos atores. Antônio Petrin é um excelente Canoris, mostrando um desempenho bem superior ao do ferreiro em “Ponto de partida”. A Lucie de Aryclê Perez convence em todos os momentos. Seu ótimo trabalho se mantém da ternura ao orgulho irracional, que a faz colocar em primeiro plano na luta individual contra os torturadores. A fragilidade (em níveis diferentes) de Sorbier e François ganha vida nos trabalhos de Wolf Maia e Paulo Guarnieri, ambos muito bons. E José

⁵⁹ PACHECO, Tânia. *Em São Paulo, o mais importante teatro do ano*. [referências incompletas] [Cópia Xerox].

Fernandes cria um Henri quase patético mas igualmente forte e expressivo, em todos os momentos. No lado da Resistência, está, entretanto, o único senão no elenco. Othon Bastos permanece estranhamente colocado em cena. Seu Jean é feito num tom empostado, falso, que impede qualquer empatia e mesmo transforma o chefe do pequeno grupo de resistentes num personagem profundamente antipático. A impressão que se tem é que Othon se deixou levar, no seu trabalho de ator, apenas pelo lado cerebral do espetáculo de Fernando Peixoto, construindo o personagem todo de fora para dentro, mantendo um relacionamento crítico com Jean que absolutamente corta a ligação ator-público. Assim, algumas falas essenciais do personagem ficam perdidas, atenuadas pela antipatia que se estabelece.

Entre os colaboracionistas, o trabalho é decididamente mais homogêneo de Walter Breda faz um excelente Clochet, o policial subalterno e sanguinário, pronto a denunciar qualquer fraqueza dos próprios colegas a um parente que trabalha no almirantado. Whalmyr Barros assume de forma total a repugnante personalidade de Pellerein, sempre arrumado, sempre frio, sempre um vigilante e desemocionalizado observador da tortura, confortavelmente sentado com seu cachimbo. Finalmente, Osvaldo Campozana leva às últimas conseqüências o hipócrita humanismo de Landrieu, incapaz de comer à vista de sangue, sensível ante certas técnicas de tortura, mas covarde o suficiente para querer provar, a qualquer preço, sua “vitória” sobre o “inimigo”: “Não me interessa mais o chefe; eu quero é que eles falem”.⁶⁰

Nessa leitura, há um conflito interno de perspectiva. Se de um lado o espetáculo é reverenciado por “enxugar” Sartre das questões filosófico-existenciais, por outro lado, Tânia Pacheco, ao discorrer sobre o trabalho dos atores e atrizes, tem como referencial formas como esses agentes expressam sentimentos como: da “ternura ao orgulho racional”, “luta individual”, “fragilidade”, etc. Curiosamente estes, por sua vez, se situam e estão repletos de significados no pensamento sartreano. Dito de outra maneira, há um visível deslocamento: se antes o espetáculo adquire destaque por conseguir por um limite às instâncias filosóficas, agora estas transformam-se em “termômetro” para estabelecer a qualidade da interpretação. Inclusive cabe um questionamento: por qual motivo, dentre todos os atores, Othon Bastos é o único que “permanece estranhamente deslocado”? Não seria por que ele, de acordo com essa interpretação, mantém um “relacionamento crítico com Jean”? E isso, em última instância, não o arremessaria a um diálogo questionador com a solução sartreana?

Percebe-se que Tânia Pacheco, ao pronunciar-se em termos de “devaneios filosófico-existenciais”, compartilha tanto a identificação das “digressões filosóficas e existenciais” lidas por Sábato Magaldi, quanto o “excessivo verbalismo” apontado por

⁶⁰ PACHECO, Tânia. Em São Paulo, o mais importante teatro do ano. [referências incompletas] [Cópia Xerox].

Clovis Garcia. Assim, utilizando-se de diferentes palavras, esses três críticos constroem uma interpretação semelhante sobre a dramaturgia sartreana. Sob este aspecto, o que dizer da singularidade da leitura de Tânia Pacheco, que comunga da concepção dos outros, enquanto, ao mesmo tempo, os aspectos específicos da construção sartreana – e estes, como já mostrado, não se dissociam da filosofia –, são concebidos, por ela, como “critério” para evidenciar a qualidade dos atores e atrizes da montagem? É correto dizer que ela se insere num campo de interpretação comum, porém não deixa de expressar uma autonomia de compreensão?

No que tange a essa última indagação, para que uma possibilidade não anule a outra, é necessário ter como ponto de partida que o campo da recepção é múltiplo. Conforme ressalta Hans Robert Jauss,

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é o modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético.⁶¹

Nesse sentido, apesar de esses três críticos chegarem a um consenso quanto à dramaturgia de Sartre, o que possivelmente pode ser compreendido como uma “integração da experiência alheia”, Tânia Pacheco, distanciando-se, especialmente de Magaldi, acredita que o texto também auxilia na qualidade do espetáculo, haja vista que, segundo ela: “Tudo faz parte de uma montagem essencialmente bem cuidada, bem realizada, bem pensada”.⁶²

Ainda no que se refere a essa “atividade reprodutora”, embora aponte as diversas qualidades do espetáculo, não deixa de indicar uma “carência” no mesmo: “O espetáculo atinge seus objetivos. Marca o espectador, mas talvez o fizesse de forma ainda mais eficiente se Fernando Peixoto ‘sujasse’ mais a encenação. Sente-se falta de sangue no palco”.⁶³ À luz das questões postas por essa autora até o momento, o que afirmar dessa passagem? Sabe-se que a estratégia priorizada por ela foi articular texto e cena e, apesar de

⁶¹ JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: JAUSS, Hans Robert; et al. **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, p. 77.

⁶² PACHECO, Tânia. Em São Paulo, o mais importante teatro do ano. [referências incompletas] [Cópia Xerox].

⁶³ Ibid.

o primeiro aparecer com ressalvas, no decorrer da análise ele contribui para a realização da segunda. Assim, para ela, faltou ao espetáculo “sangue no palco”. Mas essa exigência é algo que não está em nenhuma das instâncias acima apontadas, ou seja, no que se refere à peça a única indicação da presença de sangue é a já citada pela própria crítica, a saber, o pedido de Landrieu para que Clochet limpe o lugar. E a escrita cênica, conforme essa mesma crítica, priorizou um tom de reflexão.

Nesse sentido, fica a indagação sobre o ponto de partida em que Tânia Pacheco fundamenta essa “falta de sangue no palco”. É a alusão à necessidade de priorizar uma linguagem realista? Ou é uma procura por enfatizar e denunciar uma prática que não se limita ao palco? Em outros termos, trata-se de um investimento na área teatral ou tem-se uma tentativa de abarcar um outro âmbito?

José Arrabal, em seu artigo *Tortura, resistência. E a platéia se comove*, também faz referência tanto ao texto quanto à cena. Porém, sua análise se situa numa perspectiva diferente das anteriores.

Antes de fazer qualquer colocação sobre o espetáculo, a preocupação inicial desse crítico é definir o teatro sartreano: “A força estética de Jean-Paul Sartre, se for possível um apanhado global de sua obra dramática, reside na ambigüidade das tramas. Na capacidade de revelar valores morais que se afirmam e se questionam de modo suplementar”.⁶⁴ A dramaturgia de Sartre é aqui caracterizada pela “ambigüidade das tramas” e por priorizar o “enfoque ético”. Apesar de compreendê-la nesses termos, isso não impede a sua montagem. Mas é exigido um critério:

Um diretor criativo, observando as minúcias e controvérsias na obra do conhecido filósofo, pode chegar a enriquecê-las no seu discurso cênico, evidenciando-as como índices de um método complexo de estrutura do pensamento, ao mesmo tempo que deixando claras as limitações moralistas em causa.⁶⁵

Encontrando-se esclarecida a estética sartreana, bem como a postura que um diretor deve manter ao utilizá-la, Arrabal evidencia sua interpretação sobre o texto dramático:

Mortos Sem Sepultura é a pior das peças de Sartre. Portanto, aquela que mais facilmente permite mascarar e distorcer a grandeza de sua ambigüidade. Esta ambigüidade, no caso, é demasiado sutil, na medida das exigências morais do tema e da conjuntura em que a peça foi escrita. Situa-se na proposição cenográfica, nas afirmações polêmicas de um

⁶⁴ ARRABAL, José. *Tortura, resistência. E a platéia se comove. Isto é*, São Paulo, p. 39, 21 nov. 1977.

⁶⁵ Ibid.

personagem, uma quase criança mais adiante assassinada pelos companheiros de prisão, e numa superficial discussão sobre o papel da liderança – do “chefe” – diante de seus comandados que vivem uma situação-limite.

A controvérsia se estagna nas sutilezas pouco audaciosas e se tem uma peça imensamente viável de se transformar num tradicional drama de heróis, pungente exposição de luta entre bandidos e mocinhos com aparente feição da profundidade filosófica, o que irá comover o público, principalmente por tratar de um assunto que talvez seja o mais doloroso dos temas: a tortura física.⁶⁶

Posteriormente a montagem é comentada da seguinte maneira:

Muda-se bastante o texto de Sartre e se tenta escrever cenicamente a adaptação da peça como se ela fosse obra de autoria de um primo afastado menos romântico de um Gorki dos últimos anos de vida. Tem-se uma estrutura de palco sustentada por heróis positivos e negativos. E para isso, a situação-limite é um prato feito à comoção do público. Num teatro que não se repensa, nem se refaz atrelado que está a uma postura aparente de liberalismo heróico.

Trata-se de um espetáculo armado na didatização do óbvio: uma aula baseada nos conhecidos esquemas de uma pedagogia da sedução, em que o código cênico serve à manipulação ilusória, ora como estímulo à inculpação, ora como índice de todo um processo purgativo dos sentimentos da platéia. E nesse vaivém, o público contorce suas emoções, de pavor de ser identificado como os torturadores à segurança piedosa de cumplicidade moral com os heróis positivos que sabem morrer pelo chefe.⁶⁷

O movimento efetuado por Arrabal se aproxima das instâncias priorizadas pelas interpretações que se iniciam com Paulo Lara e alcançam Tânia Pacheco, haja vista que o texto e a cena são também aqui objetos de reflexão. Mas a diferença de sua abordagem se impõe com uma força maior. Nesse viés, se antes as questões filosóficas e existenciais representavam um limite à estética sartreana, o espetáculo, ao indagá-las ou colocá-las em questão, é, em quase todas as interpretações anteriores, destacado, ou seja, o trabalho de montagem aparece reverenciado. Por sua vez, essa última crítica não parece encontrar respaldo nem na literatura dramática nem na escrita cênica. Inclusive o tema da tortura, que poderia remeter o espetáculo a um outro significado, aparece aqui mais como uma forma de evidenciar a “luta entre bandidos e mocinhos”.

Esse crítico utiliza-se principalmente do enfoque ético para problematizar a construção sartreana. Ainda no desenvolver do artigo, com o intuito de completar sua visão, ele apóia-se numa outra proposta estética “Sartre pretende mobilizar politicamente o

⁶⁶ ARRABAL, José. Tortura, resistência. E a platéia se comove. *Isto é*, São Paulo, p. 39, 21 nov. 1977.

⁶⁷ Ibid.

seu público com uma formulação ética. Ora, o velho Bertolt Brecht, com seu charuto cínico, diria para ele: ‘primeiro encher a pança, depois a moral’”.⁶⁸ No caso de *Mortos sem Sepultura*, a necessidade de “morrer pelo chefe”, de acordo com sua leitura, é o caminho correto. E o limite da montagem, para ele, reside justamente em enfatizar essa mesma perspectiva.

Faz-se necessário indagar: se o texto, a cena e o tema da tortura aparecem como possibilidades de refutação, o que afirmar da leitura de Arrabal? Em que perspectiva se fundamenta o distanciamento que ele mantém das interpretações anteriores? E, enfim, o que aparece no centro de sua análise?

Talvez seja possível dizer que há uma preocupação fundamental com a linguagem, tanto a do texto dramático quanto a da escrita cênica. Daí a necessidade de explicitar o limite de ambas ao focar uma questão ética: “o importante é a causa do chefe, é morrer pelo chefe”.⁶⁹

Percebe-se que há um direcionamento e o espetáculo se fecha nessa leitura. Assim, é o repertório do crítico que aparece no centro da reflexão, já que este lhe permite fazer colocações sobre a dramaturgia de Sartre, a forma como deve portar-se um “diretor criativo” frente a essa construção. E, especialmente, a relação entre texto e cena na montagem. Novamente uma outra passagem do estudo que o historiador Alcides Freire Ramos faz sobre o processo de recepção do filme *Os Inconfidentes* merece ser aqui transcrita:

[...] o campo das possíveis interpretações (do qual o espectador estaria participando, à luz de seu repertório cultural/político/ideológico) foi meticulosamente *fechado* pelo nosso comentarista. Aquilo que antes parecia como algo acessível a qualquer espectador [...] torna-se objeto de uma interpretação mais complexa.⁷⁰

À luz de toda essa análise da crítica, é possível dizer que, sob diferentes perspectivas, os artigos de Paulo Lara, Sábato Magaldi, Clovis Garcia, Tânia Pacheco e José Arrabal movimentam-se entre as instâncias do texto dramático e a escrita cênica. Apesar de utilizarem um recurso comum, há consequências singulares a serem retiradas de suas colocações, principalmente no que se refere ao centro de suas análises.

⁶⁸ ARRABAL, José. Tortura, resistência. E a platéia se comove. *Isto é*, São Paulo, p. 39, 21 nov. 1977.

⁶⁹ Ibid., p. 40.

⁷⁰ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002, p. 64.

De forma geral, nesse processo de recepção há momentos em que o conteúdo da peça – identificado aqui como o tema da tortura – e a maneira como Fernando Peixoto o compreende são os motes da reflexão (Paulo Lara); num outro texto esse mesmo tema continua o ponto de partida, porém os aspectos formais da cena servem para matizá-lo (Clovis Garcia); numa perspectiva diferente, a escrita cênica é destacada por transformar o espetáculo num “bom teatro” (Sábato Magaldi); em outra, o texto também contribui para a cena (Tânia Pacheco) e, distanciando-se de todas essas leituras, os mesmos elementos são utilizados para uma abordagem distinta (José Arrabal).

Transitando de diferentes maneiras entre conteúdo e forma, tanto em meio à literatura dramática quanto à escrita cênica, esses agentes contribuem para o estabelecimento de um campo de interpretação sobre *Mortos sem Sepultura*. Explicitados os deslocamentos, resta investigar se existe algo que unifique essas leituras. Em outras palavras, diante desse objeto que se propuseram analisar, pode-se dizer que, à luz de suas colocações, cumpriram uma função comum?

Conforme apresentado no início da reflexão aqui proposta, a função da crítica pode-se situar entre uma maneira de compreender a linguagem artística e uma proposta de intervenção social. Com base nas afirmações dos críticos acima elencados, como avaliar essas duas possibilidades? Dito de outra forma, esses agentes procuram explicitar suas interpretações acerca do espetáculo ou objetivam alcançar um outro espaço de interlocução?

Certamente essas indagações não são aleatórias, uma vez que, em diferentes níveis e intensidades, três aspectos perpassam esses artigos: o texto, a cena e a tortura. Grosso modo, se se considerar as temporalidades da literatura dramática e da encenação, torna-se complexo separar essas três instâncias, pois, conforme colocado por Fernando Peixoto, a sua opção pela peça de Sartre deve-se à sua temática. Todavia, esses críticos fornecem diferente ênfase a esses elementos. Assim, será válido dizer que aqueles que atentam para o diálogo entre o texto e a cena estão preocupados com a linguagem teatral? E uma vez que o tema da tortura é atual para o momento que o espetáculo veio a público, os demais que priorizaram a abordagem dessa prática procuraram estabelecer uma intervenção social?

Partindo desse pressuposto, a crítica de Sábato Magaldi se enquadra na primeira possibilidade e a de Paulo Lara na segunda. E de que maneira compreender as outras? Sabe-se que Clovis Garcia utiliza-se da linguagem cênica para evidenciar a atualidade da

tortura: “mas perceba que isso não acontece somente no palco numa representação teatral, mas é uma realidade que temos de enfrentar”.⁷¹ Da mesma maneira, a ausência apontada por Tânia Pacheco: “sente-se falta de sangue no palco”,⁷² torna difícil situá-la numa única perspectiva. E quanto à postura de José Arrabal, que escapa a todas essas determinações, o que dizer?

Seria possível estabelecer de forma estanque uma ou outra função para a crítica se se considerasse que seus agentes se encontrariam totalmente distanciados de seus objetos de análise, o que lhes permitiria escolher se abordariam a linguagem teatral ou se procurariam ultrapassá-la. Porém isso é inconcebível, já que eles fazem parte da temporalidade sobre a qual o espetáculo se organiza e com a qual dialoga. Dessa forma, a reflexão de Carlos Alberto Vesentini, apesar de referir-se a um tema distinto, é oportuna.

[...] muitas dessas páginas, amadas por nós e prediletas na seleção para o exame desse período específico, não são textos nada neutros. Penso nos jornais, nos discursos, nos relatórios: eles expressam prática política, luta política, sendo, naquele momento, consubstanciação dessa mesma prática, práxis, de sujeitos atuantes.⁷³

Nesse sentido, no desenvolver de sua análise, o crítico pode aparentemente enfatizar mais a linguagem teatral ou procurar ultrapassá-la, mas, conforme também posto no início dessa reflexão, a fronteira entre uma e outra é tênue. E isso é consequência do fato de que, ainda que ele procure discorrer sobre algo que se situa no campo artístico/estético, a sua leitura não está aquém da experiência intelectual e política e esta, por sua vez, não se ausenta do “lugar” de pertencimento. Dito de outro modo, independentemente de esse agente priorizar a abordagem dos elementos do espetáculo ou eleger o que está além do palco, a sua atividade é sempre passível de estabelecer intervenção. Sob este aspecto, surge uma tarefa para ao pesquisador que se propõe a analisá-la. Conforme evidencia Rosangela Patriota, “[...] os historiadores não podem e nem devem furtar-se à evidência de que uma das perspectivas de seus trabalhos é construir diálogos com agentes e documentos de luta”.⁷⁴

⁷¹ GARCIA, Clovis. Peça de 30 anos ainda atual. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 1977.

⁷² PACHECO, Tânia. O Teatro de Sartre (sempre atual) sobre a resistência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 1977.

⁷³ VESENTINI, Carlos. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 93.

⁷⁴ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 91.

Nessa perspectiva, se se retornar àqueles autores que aparentemente focam na linguagem da cena, a saber, Sábato Magaldi, Clovis Garcia e Tânia Pacheco, pode-se dizer que há um consenso de interpretação: a qualidade da montagem reside na maneira pela qual Fernando Peixoto soube lidar com as questões filosóficas presentes na construção sartreana. Essa leitura comum refere-se à linguagem do espetáculo, não é possível afirmar o contrário. Assim, em dado momento de sua reflexão, o primeiro crítico diz: “Fernando atenuou o debate ético e o jogo de reflexos, típicos da criação sartriana, e exibiu para o público, sem nenhum véu de disfarce, aquilo que o atinge mais de perto no estado policial moderno”.⁷⁵ O segundo conclui: “Não é possível sair do teatro com a mesma calma indiferença com que se entrou e pensar que isso aconteceu no passado, e que a tortura é um acidente que não se pode evitar e sobre o qual nada podemos fazer”.⁷⁶ E a terceira: “E, como o próprio diretor afirma, no programa, que a escolha do texto foi motivada, entre outras razões, pelo desafio ao debate por ele oferecido, pode-se afirmar que Fernando Peixoto atingiu plenamente seu objetivo”.⁷⁷ É óbvio que os três críticos se colocam ao lado do diretor, entretanto o fazem não somente pela habilidade artística e/ou intelectual deste, mas pela identificação do tema, que contribui para o projeto do encenador adquirir contornos singulares: a tortura. E, como se sabe, para a temporalidade da cena, essa prática não limita-se ao palco.

Esses agentes refletem sobre o texto e a cena, ou seja, alguns elementos do espetáculo são objeto de suas análises, porém, nesse mesmo processo, e dadas as circunstâncias políticas e sociais do momento em que se efetivam essas interpretações, acredita-se que seus artigos possam ter ultrapassado os limites do que inicialmente se propuseram. Desta forma, um assunto tão presente no social encontra espaço em outro âmbito. Não se pode desconsiderar que se delineia uma possibilidade de intervenção.

As idéias e a cena: discussão social e perspectiva estética

Diferentemente dos críticos anteriores, que, ao discorrer sobre a montagem do espetáculo, colocam em evidência os limites que reconhecem na construção sartreana,

⁷⁵ MAGALDI, Sábato. Um Sartre mais forte, graças a Peixoto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1977.

⁷⁶ GARCIA, Clovis. Peça de 30 anos ainda atual. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1977.

⁷⁷ PACHECO, Tânia. O Teatro de Sartre (sempre atual) sobre a resistência. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 set. 1977.

Jefferson Del Rios, no texto intitulado *Oração dramática dos mortos que não se rendem*, centra sua discussão no trabalho de Fernando Peixoto. Assim, um comentário inicial já serve para matizar sua proposta:

“Mortos Sem Sepultura” (Teatro Maria Della Costa) é a dramaturgia da liberdade realizada por artistas empenhados na causa da democracia e dos direitos humanos. Um espetáculo absolutamente indispensável para aqueles que se preocupam com os temas expostos. Há uma emoção fortíssima correndo eletricamente entre o palco e a platéia. Infelizmente, esta obra escrita por Jean-Paul Sartre, em 1946, continua necessária.⁷⁸

Posteriormente, há um resumo de enredo, bem como um rápido esboço sobre o momento de produção da peça e uma abordagem da obra de direção:

O diretor Fernando Peixoto escolheu o enfoque político ao traduzir e adaptar o texto, jogando todo o peso da encenação no confronto de homens com a violência da tortura e morte. [...] O caminho decidido é suficiente para esclarecer que a encenação não está preocupada com questões culturalistas e o que tem a oferecer não é um clássico da dramaturgia simplesmente. O espetáculo é um teste à sensibilidade de cada espectador e um apelo emocionado (mas muito objetivo) a sua participação em questões direta ou indiretamente vinculadas ou semelhantes ao que se passa no palco/prisão. Um teatro difícil de fazer e espera-se impossível de digerir como mero interesse estético. Uma montagem de exaltante dignidade que honra o teatro brasileiro consequente.

Pelas suas características e nas circunstâncias em que é realizado, trata-se de um espetáculo que dispensa comentários de rotina sobre aspectos artísticos.⁷⁹

Arriscando-se a uma simplificação, contudo sem minimizar o significado de Del Rios, pode-se dizer que o recurso utilizado pelo crítico para interpretar o espetáculo foi priorizar uma reflexão sobre o tema da tortura, mas pelo viés do estudo da cena. Essa afirmação parece discutível quando se considera que, em dado momento desse artigo, encontra-se a seguinte passagem: “trata-se de um espetáculo que dispensa comentários de rotina sobre os aspectos artísticos”.⁸⁰ Mas é justamente aqui que reside a singularidade dessa interpretação.

Nas críticas anteriores há um visível deslocamento. Se em outros momentos a qualidade do espetáculo era localizada principalmente nas reproposições que Peixoto fazia à obra de Sartre, agora a cena é reverenciada por meio das idéias que é capaz de expressar:

⁷⁸ DEL RIOS, Jefferson. *Oração dramática para os mortos que não se rendem*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1977.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

“O espetáculo é um teste à sensibilidade de cada espectador e um apelo emocionado (mas muito objetivo) a sua participação em questões direta ou indiretamente vinculadas ou semelhantes ao que se passa no palco/prisão”. Assim, são as questões que a montagem suscita que se tornam o critério de qualidade e, em consequência, o comentário dos aspectos artísticos é preterido.

Nesse sentido, o caminho adotado por Del Rios merece ser analisado tanto no que se refere às questões priorizadas quanto às “esquecidas”. Se efetivamente sua leitura pauta-se no estudo da cena, de que maneira compreender a inexistência de uma abordagem dos aspectos artísticos? E se a encenação é destacada pelas idéias que vincula, com qual intuito aquele que originalmente as produziu não é avaliado, já que sobre ele encontra-se apenas um lamento: “Infelizmente, esta obra escrita por Jean-Paul Sartre, em 1946, continua necessária”. Para essas indagações complexas existe uma resposta possível: para essa interpretação, há uma temática central que o espetáculo suscita e esta, por sua vez, é enfatizada na temporalidade da encenação. Desde o início de sua abordagem o crítico diz: “Há uma emoção fortíssima correndo eletricamente entre o palco e a platéia”. Todavia, a platéia é levada a esse sentimento não necessariamente pela “forma” da cena, mas por “sua participação em questões direta ou indiretamente vinculadas ou semelhantes ao que se passa no palco/prisão”.

Desta forma, o critério de qualidade adotado por Del Rios não reside no texto, nem especificamente na cena. Esse último elemento do espetáculo adquire visibilidade “pelas suas características e nas circunstâncias em que é realizado”,⁸¹ ou seja, é o que se passa fora do teatro que se torna seu “termômetro de qualidade”. Em verdade, a postura adotada pelo crítico pode ser compreendida por meio de uma reflexão sobre sua atividade, conforme apontado por Jacó Guinsburg:

Não creio que este [crítico] goze de algum estatuto especial no modo de receber a obra teatral. Ainda que sua missão precípua seja precisamente a de formular julgamentos tão objetivos quanto possível sobre a qualidade e o valor artístico dos espetáculos a ele apresentados, não tem como eximir-se do processo acima descrito, justamente porque também é um espectador. Como tal, não importando o grau de instrumentação de que disponha para exercer a sua função de crítico antes de mais nada terá de executar, como todo o público, as operações que lhe permitam a recepção da obra. Trata-se do primeiro nível de sua apreciação do objeto, mesmo que se lhe mescle toda sorte de intervenções intelectuais e ajuizamentos. Contudo, é somente no que se poderia denominar de segundo nível, o

⁸¹ DEL RIOS, Jefferson. Oração dramática para os mortos que não se rendem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1977.

qual já estava implicado no primeiro, que a apreciação crítica se colocará plenamente em plano específico.⁸²

O trabalho de crítico, portanto, se efetivaria em dois níveis. No primeiro, conforme qualquer espectador, ele executa operações que lhe permitem receber a obra e somente no segundo, utilizando-se de aptidões específicas, a sua função se singulariza. Essa teoria, quando comparada ao movimento reflexivo de Del Rios, permite verificar que, ao eximir-se de comentar os aspectos artísticos do espetáculo, ele se coloca no mesmo patamar que o espectador comum. Mas essa escolha pauta-se numa isenção proposital e isso o reporta a um outro “lugar”. É justamente esse processo que merece ser posteriormente problematizado.

Numa outra perspectiva, a análise de Alberto Guzik, apesar de centrar-se no estudo da escrita cênica, o faz de maneira distinta. Logo após discorrer sobre o resumo de enredo, procura explicitar uma articulação sobre texto e cena:

A peça de Sartre encenada por Fernando Peixoto com produção da Difusão está em cartaz no Teatro Maria Della Costa e mostra o quanto ainda conserva de vigor e polêmica esse texto sartriano. Embora o diretor, ao traduzir o texto, tenha procedido também a uma adaptação, a energia básica do escritor, bem como seu pensamento, foram respeitados e ganharam uma forma cênica que denuncia a alarmante atualidade do assunto enfocado.⁸³

Além do texto dramático, outros elementos do espetáculo são mencionados pelo crítico:

Além de Sartre, Fernando Peixoto teve outro poderoso aliado que deverá transformar a atual montagem num dos impactos da temporada: trata-se da cenografia de Hélio Eichbauer que mais uma vez prova ser um cenógrafo inspiradíssimo, capaz de traduzir em espaço cênico palpável todas as intenções sugeridas por um texto. [...] Apoiado num elenco que conta com as figuras talentosas e eficientes de José Fernandes e Othon Bastos, além de introduzir uma autêntica revelação de ator que é Paulo Guarnieri, a direção que Fernando concebeu para o drama contemporâneo de Sartre se pauta toda ela na contenção, no ritmo e no equilíbrio. A direção acertou ao conferir ao todo um equilíbrio seco e necessariamente impetuoso.⁸⁴

⁸² GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 21-22.

⁸³ GUZIK, Alberto. A oportunidade de uma discussão. **Última Hora**, São Paulo, 17 set. 1977. É importante ressaltar que esse mesmo artigo foi republicado alterando-se apenas o seu título. Segue a referência:
_____. Discussão oportuna. **Última Hora**, São Paulo, 17 out. 1977.

⁸⁴ GUZIK, Alberto. A oportunidade de uma discussão. **Última Hora**, São Paulo, 17 set. 1977.

Da mesma maneira que no artigo anterior, o trabalho de Peixoto aparece no centro da análise. Todavia, Guzik o faz por meio do texto dramático, cenografia e atuação do elenco, ou seja, os aspectos artísticos são aqui também objetos de reflexão.

Distanciando-se da maioria das interpretações anteriores, a leitura que Guzik faz da obra de Sartre utiliza expressões como “vigor e polêmica” ou “energia básica do escritor”, e inclusive, segundo ele, a forma cênica respeita esse pensamento. Assim, se antes a dramaturgia sartreana era vista em termos de “digressões filosóficas e existenciais”,⁸⁵ “excessivo verbalismo”⁸⁶ ou ainda, “devaneios filosóficos-existenciais”,⁸⁷ agora é compreendida como aliada de Fernando Peixoto. Porém, segundo essa leitura, pode-se dizer que na passagem da literatura dramática para a escrita cênica existe um aspecto que qualifica ambas: a denúncia da alarmante atualidade do assunto enfocado. Esse crítico faz uma abordagem que prioriza os aspectos estéticos do espetáculo, mas o critério de qualidade parece se situar num outro ângulo.

Se as críticas anteriores, entre outras perspectivas, afirmaram que o diretor pôs em questão e até mesmo refutou a obra de Sartre, inclusive, em certos casos, os próprios críticos se incumbiram de contrapor, Guzik adota um recurso que segue um caminho inverso e no qual, entre as propostas do texto e da cena, encontra-se uma continuidade: o tema (idéia) que veiculam.

O que afirmar dessa estratégia? Considerando que Guzik, diferentemente dos outros, não tece comentários sobre os “problemas” da construção sartreana, será isso é resultante do fato de ele não identificá-los, ou o assunto que o texto focaliza não deixa espaço para fazer contraposições? Isto é, a atualidade do tema abordado é que merece ser lançada ao centro e ainda, a sua leitura possibilita que se veja que não há um consenso quanto à compreensão desse texto dramático como um dos elementos do espetáculo? Essas questões merecem ser pensadas em relação às outras interpretações que delas se aproximam ou distanciam-se.

No que se refere a essa segunda perspectiva, considere-se o início da discussão de Jairo Arco e Flecha:

⁸⁵ Cf. MAGALDI, Sábato. Um Sartre mais forte, graças a Peixoto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 set. 1977.

⁸⁶ GARCIA, Clovis. Peça de 30 anos ainda atual. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 1977.

⁸⁷ PACHECO, Tânia. O Teatro de Sartre (sempre atual) sobre a resistência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 1977.

Uma boa maneira de estudar o gênero humano seria dividi-lo em três grandes categorias: indivíduos que sofreram tortura, os que a praticam – e aqueles afortunados por não pertencerem ao primeiro grupo e que possuem a dignidade de não ingressar no segundo. Esta parece ser a principal conclusão a extrair desta montagem de “Mortos sem Sepultura”. A pura discussão do tema, entretanto, não basta para conferir mérito ao espetáculo: se o texto, escrito em 1945, e estreado em novembro de 1946 em Paris, já não se inclui entre os melhores de Sartre, ele e a encenação de Fernando Peixoto jamais se colocam de acordo.⁸⁸

Para esse crítico, o dramaturgo e o diretor não se colocam de acordo. Com intuito de evidenciar o caráter dessa descontinuidade, o trabalho de ambos é avaliado separadamente. Num primeiro momento, dá-se uma leitura e dramaturgia de Sartre:

Na dezena de obras que escreveu para o palco, ao lado do que pode ser lamentado como uma excessiva verbosidade e da insistência em transmitir reflexões filosóficas através de personagens decididamente sem condições de manifestá-las, Sartre maneja com brilho elementos de alta teatralidade. [...] No texto, a tortura é apenas um entre os elementos ao lado de questões como a procura de sentido para a existência, o conflito entre orgulho individualista e solidariedade, a noção de responsabilidade coletiva e em especial a definição do homem como um “ser em situação”, condenado à própria liberdade.⁸⁹

Em seguida, o trabalho de Peixoto:

Fernando Peixoto tratou a peça como se fosse um panfleto de aplicação imediata, quase um documentário sobre a prática de sevícias. Estas, apresentadas com exagerado empenho realista, tornam-se apenas ruidosas – sem convencer como verdadeiras. Longe de conferir autêntica dimensão humana às personagens, a maioria do elenco só acentua os traços algo estereotipados com que o autor os moldou (deficiência de que escapam, é preciso ressaltar, Othon Bastos e José Fernandes). Mesmo nos momento de maior teatralidade, apesar da violência exterior, da música estridente e da incessante agitação com que se comportam os artistas, a encenação permanece essencialmente fria.⁹⁰

Grosso modo, de acordo com essa interpretação, a “fragilidade” do espetáculo reside em sua redução ao tema da tortura. Se se comparar essa leitura com as anteriores, a única percepção em comum é que entre dramaturgo e diretor existem diferenças. Assim, há um movimento entre texto e cena, mas cada uma dessas instâncias é aqui concebida de uma nova maneira. A estética sartreana é posta em questão por uma “excessiva verbosidade” – algo que já foi dita em outras críticas –, mas há um novo reconhecimento:

⁸⁸ ARCO E FLECHA, Jairo. Mortos em Sepultura de Sartre: um espetáculo em que autor e diretor poucas vezes entraram em acordo. *Veja*, São Paulo, 28 set. 1977.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

“Sartre maneja com brilho elementos de alta teatralidade”. Da mesma maneira, a tortura não é aqui compreendida como a única temática de *Mortos sem Sepultura*. E é justamente por basear-se no contrário que, segundo Arco e Flecha, a montagem “permanece essencialmente fria”. Todavia, nesse texto existe um dado ainda mais significativo: no processo de recepção explicitado até o momento, pela primeira vez as questões de forma e conteúdo do processo criativo de Sartre parecem implicitamente sobrepor-se ao projeto de montagem.

O crítico não faz essa afirmação de maneira clara, mas sua reflexão parece sugerir-la. No que tange a Sartre, a forma é associada à presença das reflexões filosóficas, mas é igualmente aceita a sua “alta teatralidade”. E, quanto ao conteúdo, ao lado da tortura outros temas são relacionados: a procura do sentido para a existência, o conflito orgulho solidariedade, responsabilidade coletiva, etc. Quanto ao trabalho de Peixoto, as adjetivações como “panfleto de aplicação imediata” e “encenação essencialmente fria” o acompanham. Essa abordagem não apenas difere das outras, mas se contrapõem a elas. E isso se estende tanto para a reflexão sobre os elementos do espetáculo, quanto ao tema da tortura.

Em artigos anteriores ficou perceptível o deslocamento que Peixoto procurou fazer da construção sartreana e, em certos casos, os críticos até mesmo se apoiaram nas propostas do próprio diretor. De forma geral, as reproposições entre um e outro eram oriundas das questões filosóficas e existenciais presentes no texto dramático. Jairo Arco e Flecha ressalta também que ambos “jamais se colocam de acordo”. Mas, contrariando todas as interpretações apresentadas, esse autor não situa a discordância nos mesmos termos, ou seja, segundo sua compreensão, um texto dramático – que traz à tona diversos elementos – adquiriu na cena a forma de um “documentário sobre a prática de sevícias”. Essa reflexão traz uma outra consequência: se o tema da tortura apareceu sob diversas formas e intensidades nas análises anteriores e, em algumas situações, transformou-se em critério definidor da qualidade do espetáculo, agora o mesmo parece cumprir um outro papel. Certamente o crítico não está se contrapondo à presença das sevícias, mas à forma como elas foram abordadas na montagem: “Estas, apresentadas com exagerado empenho realista, tornam-se apenas ruidosas – sem convencer como verdadeiras”. Algo que satisfaz os críticos anteriores, aqui já não faz: “a pura discussão do tema, entretanto, não basta para conferir mérito ao espetáculo”.

Assim, a interpretação de Arco e Flecha distancia-se de todas as outras, especialmente por dois motivos básicos: o processo criativo de Sartre é visto de uma outra maneira e o tema da tortura não é capaz de fornecer legitimidade à cena. O que afirmar sobre tal deslocamento interpretativo? Tanto no que se refere ao texto dramático quanto à cena, o crítico priorizou uma perspectiva estética? E essa abordagem é consequência de seu repertório ou deve-se a algo mais? Por fim, uma indagação que engloba a outras: Qual o significado desse movimento reflexivo para o processo de recepção de *Mortos sem Sepultura*? Novamente ainda não é possível responder a tais indagações.

Adotando uma estratégia singular, a reflexão de Antonio Hohlfeldt, intitulada *Mortos sem Sepultura de Sartre sob a direção de Fernando Peixoto*, opta por um outro viés de abordagem. Aqui o projeto de montagem é visto em sua articulação com algo que não se limita ao palco:

[...] Fernando Peixoto conseguiu, efetivamente, transformar o espetáculo numa cena presente, vivida não apenas pelos atores mas pelo próprio espectador, mediante uma técnica simples mas sempre difícil e até perigosa: a presentificação da coisa narrada. Assim, na medida em que a peça gira em torno da violência, é a violência que temos em cena, uma violência sob controle, medida, mas que tem mesmo incomodado a muito espectador que ora se identifica, ora relembra atos ligados a sua experiência pessoal ou de conhecidos.⁹¹

Há aí uma associação direta entre o que se passa no teatro e os “atos ligados” à experiência dos espectadores. Essa interpretação esteve presente em outras críticas. Contudo, considere-se a seguinte passagem:

O fato de a encenação ter efetivamente transformado em ação as idéias, não significa que a idéia esteja esquecida. Pelo contrário, ela subjaz em cada movimento do ator, e é por isso mesmo que Sábato Magaldi, em crítica recente, dizia que comentar a peça dizendo que o ator tal trabalhou bem ou que a cenografia está ótima é dizer o supérfluo. Concorro totalmente: o que se propõe na cena, com Antonio Petrin, Ariclê Perez, José Fernandes, Othon Bastos, Paulo Guarnieri (filho de Gianfrancesco), Wolf Maya, Oswaldo Campozana, Walter Breda e Whamyr Barros, é uma reflexão aprofundada sobre o sentido da resistência e do engajamento. Mais que isso, o sentido da experiência da violência, da abdicação do direito individual à vida em defesa de uma causa. Em resumo, não há que discutir o espetáculo: ele é bom, na medida justamente em que o que passa, de maneira livre e objetiva, são as idéias que contém.⁹²

⁹¹ HOHLFELDT, Antonio. “Mortos Sem Sepultura” de Sartre sob a direção de Fernando Peixoto. **Correio do Povo**, Pará, 16 out. 1977.

⁹² Ibid.

Então, se em certos momentos o trabalho de Peixoto foi reverenciado por transformar em ação as idéias de Sartre ou o que pode ser denominado de “teatralidade”, agora a qualidade da montagem é oriunda das questões que apresenta. E estas não se restringem à temática da tortura, isto é, a resistência, o engajamento, o direito individual, etc. transformam-se em critérios de legitimidade do espetáculo. Assim, é o conteúdo que a cena transmite que lhe confere uma determinada qualidade estética.

Entre as interpretações de Arco e Flecha e Hohlfeldt impõe-se um distanciamento considerável. Assim, para o primeiro a fragilidade do espetáculo reside na sua redução ao tema da tortura; o segundo, por sua vez, o elogia justamente pelo contrário. Parece que cada um desses críticos assistiu a uma montagem. É necessário destacar que se diferenciam pela interpretação que fazem do trabalho de direção, haja vista que, no texto dramático, aparentemente o repertório de ambos lhes permite identificar outros embates.

Novamente algumas questões merecem ser postas: de que forma compreender duas leituras tão díspares sobre um mesmo objeto? O centro de suas análises parece ser uma perspectiva estética – já que o estudo da cena ocupa um grande espaço -, mas essas interpretações se situam somente neste “lugar”? E, enfim, apesar de tecerem comentários diferentes, haveria um parâmetro comum para legitimar a montagem?

Compartilhando percepções bastante próximas às de Antonio Hohlfedt, Ilka Marinho Zanotto faz a seguinte avaliação do espetáculo:

[...] a recomendar este espetáculo está o simples fato de que ele debate em nível altamente profissional assuntos tão prementes. Fernando Peixoto assina uma direção tensa e emocional – e não poderia ser diferente, porque há tortura e assassinio no palco. Apesar disso, sua preocupação maior é com a exposição das idéias, antes que propriamente com a teatralidade da cena, outras que não as de tortura donde (se couberem observações estéticas a uma proposta tão densa) a lacuna visível a interpretações como as de Othon Bastos e José Fernandes, que parecem dizer o texto “de fora” e não viver os personagens, em contraste com Aryclê Perez e Paulo Guarnieri, em atuações excelentes, que levam o sofrimento de Lucie e François até os limites de uma angústia insuportável.⁹³

À luz dessa colocação é possível afirmar que o “conteúdo” do espetáculo é o critério legitimador do mesmo. Todavia, se, nas análises de Arco e Flecha e Hohlfedt, no que se refere ao texto dramático, há uma extensão da temática, aqui surge uma delimitação. Assim, os chamados “assuntos tão prementes” podem ser compreendidos como “tortura e assassinio”. Ao mesmo tempo, essas idéias são concebidas como direcionadoras do projeto

⁹³ ZANOTTO, Ilka Marinho. Horror. *Visão*, São Paulo, 17 out. 1977.

de direção e, principalmente, colocam em xeque a necessidade da crítica de tecer comentário sobre a instância estética: “se couber observação estética a uma proposta tão densa”. Essa passagem antecede a discussão sobre o trabalho dos atores, o que, em última instância, significa que, dada a densidade da proposta temática, uma reflexão sobre as questões formais da cena é posta em segundo plano.

Sob diferentes perspectivas e variados níveis de intensidade, Jefferson Del Rios, Antonio Hohlfedt e Ilka Marinho Zanotto, ao discorrer sobre o espetáculo voltam-se para os aspectos, de forma e conteúdo da cena. É certo que essa mesma proposta de abordagem se estende para outras análises aqui elencadas. Contudo, as posturas adotadas por esses críticos revelam novas nuances. E isso torna-se significativo não apenas pelo movimento reflexivo que efetuam, mas, principalmente, pela maneira como justificam o viés de suas interpretações.

Nesse sentido, se se retornar à leitura de Del Rios, encontra-se a seguinte afirmação: “trata-se de um espetáculo que dispensa comentários de rotina sobre aspectos artísticos”.⁹⁴ Num caminho bastante próximo, Hohlfedt diz: “[...] comentar a peça dizendo que o ator tal trabalhou bem ou que a cenografia está ótima é dizer o supérfluo”.⁹⁵ E da mesma maneira Zanotto pondera: “se couberem observações estéticas a uma proposta tão densa”. Sem dúvida, nessas três leituras há um consenso: a perspectiva estética parece não ser o horizonte dessas abordagens. Esse campo comum de prioridades não significa que, para esses autores, os aspectos artísticos do espetáculo não tenham importância ou que se ausentem de seus artigos, haja vista que isso colocaria uma de suas próprias aptidões em risco, mas no caso específico da encenação de *Mortos sem Sepultura*, uma outra dimensão coloca-se no centro: as idéias. São elas o crivo de qualidade adotado por esses agentes. Assim, independentemente da montagem, ao evidenciar questões “semelhantes ao que se passa no palco/prisão”, ou afirmar que o espectador “relembra atos ligados à sua experiência”, ou ainda, que sua importância reside na presença de “assuntos tão prementes”, a referência aqui é a mesma: há uma valorização do conteúdo.

Em verdade, nas três abordagens há uma procura em articular espetáculo e espectador, processo em que o recurso em que o recurso utilizado é basicamente o mesmo,

⁹⁴ DEL RIOS, Jefferson. Oração dramática para os mortos que não se rendem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1977.

⁹⁵ HOHLFELDT, Antonio. “Mortos Sem Sepultura” de Sartre sob a direção de Fernando Peixoto. **Correio do Povo**, Pará, 16 out. 1977.

ou seja, o encontro entre um e outro dá-se por meio da experiência deste último. Essa experiência torna-se aqui o ponto de partida para legitimar a montagem.

É certo que essa ultrapassagem está presente em outras críticas, todavia Del Rios, Hohlfedt e Zanotto, além de a fazerem, procuram justificar suas propostas, isto é, anunciar em seus artigos que os aspectos artísticos não são efetivamente o que deve ser priorizado na cena. Assim, o apelo utilizado por esses agentes procura uma associação direta com o que está posto em um outro espaço.

Há que se ressaltar ainda um outro deslocamento que esses artigos apresentam: os aspectos formais da construção sartreana – objetos de contraposições de outras críticas – não são aqui postos em questão. É certo que essa isenção faz parte de um projeto mais amplo que esses agentes se propuseram: “[...] implicou a realização de um teatro que transcendeu os limites artísticos e assumiu uma postura pública de intervenção política e social”.⁹⁶

Nessa perspectiva esses críticos justificam a ausência de comentários artísticos sobre o espetáculo, procurando assim legitimar o exercício intelectual que fizeram.

Proposta(s) de intervenção

À luz das questões suscitadas pelos críticos que se propuseram a discorrer sobre a encenação de *Mortos sem Sepultura* no Maria Della Costa, pode-se dizer que o estudo aqui presente pautou-se em, menos do que problematizar o conteúdo de suas perspectivas, acompanhar o movimento reflexivo efetuado por eles.

Certamente correndo o risco de simplificações, foram apresentados três recursos básicos que estiveram no universo dessas interpretações: num primeiro momento, apoiando-se no material de divulgação do programa do espetáculo, uma série de artigos que, aparentemente, se incumbiram de anunciar a estréia, permitiram que a proposta estética e política da montagem adquirisse um amplo espaço de difusão e, nesse processo, as colocações de Fernando Peixoto foram ponto de partida. Num segundo momento, os elementos do teatro como o texto e a cena e, situada numa outra instância, mas dialogando com ambos, o tema da tortura foram motes de discussão. Aqui foi possível perceber uma articulação entre um investimento na linguagem artística e uma proposta de intervenção

⁹⁶ PATRIOTA, Rosangela. História – cena – dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 7, ano 2007, p. 01-14. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document3307.html>.>. Acesso em: 05/02/2007.

social. E, por fim, um vínculo entre as idéias suscitadas pela cena e a cena propriamente dita permeou outras leituras. É válido ressaltar, de um ponto de vista histórico, que as consequências a serem retiradas desses dois últimos processos se assemelham, todavia, alguns críticos que se inserem no terceiro momento, ao procurarem eximir-se de tecer comentários sobre os aspectos artísticos do espetáculo, oferecem contornos mais singulares às suas posturas.

Partindo dessas considerações, o que é possível afirmar sobre o processo de recepção de *Mortos sem Sepultura*? Existe aqui um campo de interpretação? Ou não há uma homogeneidade de leituras? Acredita-se que, excetuando as críticas de José Arrabal e Jairo Arco e Flecha – as quais, sob diferentes perspectivas, colocam em questão a solução adotada na montagem, a encenação – adquire legitimidade sob o olhar desses agentes. É óbvio que nem todos o fazem da mesma maneira ou no mesmo grau de intensidade.

Desta forma, sob diferentes aspectos, fica perceptível uma ação reflexiva comum em que as propostas de Peixoto ora aparecem sistematicamente reproduzidas, ora são motes para a construção de significados sobre a cena. Assim, alguns princípios explicitados pelo encenador, tais como a “teatralidade”, o “equilíbrio razão e emoção” e, principalmente, o questionamento das questões filosóficas e existenciais presentes na construção sartreana, transformaram-se em matizes determinantes da qualidade do espetáculo. Delineia-se assim “[...] uma identidade de propósitos entre o encenador/espetáculo/críticos, na medida em que, naquele momento político, a opção pelo texto de Sartre foi uma escolha engajada ou, no dizer de Del Rios, um *teatro conseqüente*”.⁹⁷ Numa outra perspectiva, mas em certos casos sem excluir as questões postas pela primeira, a temática da tortura transforma-se no critério legitimador da montagem.

Em meio a esses deslocamentos, é válido indagar: que função os críticos cumpriram no processo de recepção de *Mortos sem Sepultura*? No que tange ao centro de suas propostas, é possível situá-la em três instâncias: uma preocupação em discorrer sobre a linguagem artística/estética do espetáculo, uma necessidade de colocar o “conteúdo” que a cena apresenta em evidência e, por fim, uma procura por articular ambas. Certamente

⁹⁷ PATRIOTA, Rosangela. História – cena – dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 7, ano 2007, p. 10. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document3307.html>. Acesso em: 05/02/2007.

entre essas possibilidades há pontos de convergência. E ainda que as considere, as suas opções estão repletas de significados.

As escolhas desses críticos tornam-se índices de investigação não somente pelo movimento reflexivo que efetuam, mas pela especificidade do objeto a que se referem. Sabe-se que o processo criativo de Sartre traz exigências singulares e aqui as funções do dramaturgo e encenador não se restringe às suas atribuições iniciais.⁹⁸ No caso específico de *Mortos sem Sepultura*, é igualmente significativo que Fernando Peixoto tenha feito um investimento intelectual na obra/pensamento do autor e, conseqüentemente, que as propostas estéticas e ou políticas que permearam o projeto de montagem sejam, entre outros aspectos, resultantes desse processo. Dadas essas circunstâncias, de que maneira compreender a função dos agentes que se debruçaram sobre o espetáculo?

No que tange especificamente ao texto dramático, alguns autores, mantendo-se próximos às interpretações de Peixoto, questionaram os aspectos formais da obra sartreana. Outros priorizaram o seu conteúdo. Todavia, este foi, por diversas vezes, reduzido ao tema da tortura. Conforme também já evidenciado, dentro desse campo comum, a leitura de Jairo Arco e Flecha tornou-se singular. Assim, é válido lembrar sua colocação: “orgulho individualista e solidariedade, a noção de responsabilidade coletiva e em especial a definição do homem como um ‘ser em situação’, condenado à própria liberdade”.⁹⁹

A que se deve tal deslocamento interpretativo? É o repertório desse crítico que lhe permite ter uma compreensão mais ampla da obra? Ou são os demais agentes que propositalmente optaram por limitar *Mortos sem Sepultura* ao tema da tortura? Ressurgem assim discussões que colocam em pauta linguagem artística e proposta de intervenção social. Talvez uma maneira de pensá-las seja, ao invés de priorizar o repertório artístico/intelectual dos críticos, voltar-se para a temporalidade do espetáculo. E, nesse sentido, a reflexão de Rosangela Patriota sobre a presença de Sartre na cena brasileira é lapidar:

[...] durante a ditadura militar, o filósofo francês foi trazido ao debate sob duas vertentes. A primeira, no estabelecimento do papel do indivíduo no processo histórico, marcando um enfrentamento histórico entre o individual versus coletivo. A segunda, relativa a uma postura engajada,

⁹⁸ Essa discussão esteve presente no capítulo anterior e, conforme evidenciado, faz parte de uma reflexão proposta por Rosangela Patriota. Cf. PATRIOTA, Rosangela. História – Cena – Dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro. **Seminário Jean-Paul** (1905/2005). Organização de Flora Süssekind e Izabel Aleixo. Mesa-redonda realizada no dia 26 de ago. 2005. Transcrição nossa. Não Publicada

⁹⁹ ARCO E FLECHA, Jairo. *Mortos em Sepultura de Sartre: um espetáculo em que autor e diretor poucas vezes entraram em acordo*. **Veja**, 28 set. 1977.

implicou a realização de um teatro que transcendeu os limites artísticos e assumiu uma postura pública de intervenção política e social.¹⁰⁰

Assim, a interpretação de Arco e Flecha torna-se compreensível à luz da primeira vertente e os demais críticos, apoiando-se em diferentes recursos de leitura, auxiliam a compor o mosaico da segunda. Inseridos nessa proposta e pelo viés do estudo da cena, esses agentes voltam-se para a construção sartreana. É em meio a esse processo que os aspectos formais da obra ora são questionados, ora diversas vezes, preteridos e é justamente nesse movimento que o seu conteúdo se impõe e fornece legitimidade ao espetáculo.

Enfim, tudo isso contribui para evidenciar com mais intensidade que a crítica pode priorizar uma preocupação com os aspectos da linguagem teatral, porém ela não deixa de estabelecer intervenção, uma vez que seus agentes não estão alheios ao tempo e espaço em que seus objetos se inserem. Sob este aspecto, a reflexão de Eagleton, ainda que se refira à crítica literária, é perfeitamente válida: “[...] seja quais forem os efeitos práticos que ela possa ter, irá expandir-se por um campo muito mais vasto de prática significativa”.¹⁰¹

¹⁰⁰ PATRIOTA, Rosangela. História – cena – dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 7, ano 2007, p. 10. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document3307.html>. Acesso em: 05/02/2007.

¹⁰¹ EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 87.

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. [...]. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

BENJAMIN, Walter.

Conclusão

No decorrer desta pesquisa tornou-se perceptível o surgimento de diversas problematizações. Dentre estas, algumas foram respondidas e outras apenas suscitadas. Todavia, existe um dado que não pode deixar dúvidas: o exercício reflexivo que aqui se apresenta pautou-se em temporalidades distintas, a saber, a da produção do texto dramático datada nos anos de 1940, a da escrita cênica, que se deu nos anos de 1970 e a do “presente”, que, pelo viés de um determinado lugar, lança olhares sobre o processo de trabalho, o qual, movimentando-se de uma instância a outra, culminou na montagem do espetáculo.

Tornou-se igualmente considerável que, por todas as questões postas anteriormente, este estudo se constitui a partir de construções intelectuais oriundas de diversos campos de conhecimento: Filosofia, Teatro, História, Recepção, etc. Assim, o objeto desta análise dialoga de diferentes maneiras com essas interpretações, as quais, por estarem inseridas em seus respectivos “lugares”, já dispõem de uma organização que lhes é inerente e hierarquizada. Sob este aspecto, é possível pronunciar-se em termos de “síntese”? Ou, ainda, priorizando o viés da relação entre Jean-Paul Sartre e Fernando Peixoto, será correto usar esse termo?

Certamente, em meio ao projeto de montagem, o processo criativo do primeiro, tanto no que tange ao conteúdo quanto à forma, foi intensamente questionado. Dessa maneira, talvez seja mais interessante, ao invés de procurar “sínteses” ou “fechar” o campo das interpretações, retomar algumas questões do pensamento sartreano. Para isso, é pertinente situar três temas: a liberdade, a ética e a violência.¹ Considerando-se que, sob diferentes perspectivas, esses termos aparecem nesta pesquisa, eles devem ser circunscritos à escrita de *Mortos sem Sepultura*.

No que se refere ao primeiro, pode-se dizer que se encontra amplamente presente na produção sartreana, seja esta de cunho teórico e/ou filosófico, seja de caráter artístico. Sabe-se que há uma justificativa para tal abordagem: a liberdade, segundo Sartre, está na sua própria definição de homem. Considere-se esta reflexão:

Dostoievski escreveu: “Se Deus não existisse tudo seria permitido”. Aí se situa o ponto de partida do existencialismo. Com efeito, tudo é permitido se Deus não existe, fica o homem, por conseguinte, abandonado, já que não encontra em si, nem fora de si, uma possibilidade a que se apegue. Antes de mais nada, não há desculpas para ele. Se, com efeito, a existência precede a essência, não será nunca possível referir uma explicação a uma natureza humana dada e imutável; por outras palavras, não há determinismo, o homem é livre,

¹ Dentre outras questões, esses temas foram propostos no Exame de Qualificação, pelos professores: Alcides Freire Ramos e Pedro Spinola Pereira Caldas.

o homem é liberdade. [...]. Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer.²

À luz dessa passagem, conclui-se a liberdade faz parte da constituição do homem. Este é livre na medida em que não há um Ser superior que o determine e, ao mesmo tempo, é o único responsável por suas ações. É certo que essa abordagem foi objeto de intensas análises. Inclusive, do ponto de vista de uma compreensão mais ampla de seu pensamento, a maneira pela qual o termo foi sendo diversamente empregado tornou-se o termômetro para avaliar o grau de historicidade das construções do filósofo francês.

Partindo desse princípio, a avaliação de Franklin Leopoldo e Silva opta por mostrar os sentidos da liberdade bem como uma continuidade:

[...] nenhum homem existe antes e à parte de sua existência histórica. E no entanto o *homem* é livre. Ele como que desfruta de uma liberdade que ainda está por se realizar, que *ele* deve realizar. Trata-se, diz Sartre, de um paradoxo da vida histórica. De um lado a consciência identificada à liberdade; de outro, a liberdade definida pela sua realização histórica.³ (destaque do autor)

Se de um lado a “gênese” do homem dá-se por meio da liberdade, por outro lado, esta se concretiza apenas em sua existência histórica. Nesse processo, a liberdade se estende para além do nível conceitual. Essas duas dimensões, segundo o autor, não se contradizem, já que se desenvolvem num pensamento que recusa a “identidade absoluta” e uma “ausência de fissuras” na realidade humana. Dito de outro modo, essa realidade é, em última instância, sempre conflituosa e é em meio a esse movimento que as questões e embates se apresentam ao homem, exigindo-lhe uma tomada de posição e, conseqüentemente, uma atitude de “libertação”.

Assim, Sartre diz que é frente às vicissitudes históricas que a liberdade torna-se libertação. No caso desse processo criativo, é no embate com a tortura que a liberdade dos resistentes e dos colaboracionistas se apresenta. Porém, pode-se indagar: em que medida os personagens de *Mortos sem Sepultura* concretizam sua liberdade? No que tange ao primeiro grupo, o não entregar-se nas mãos de seus algozes, seja por meio do

² SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 9.

³ LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Metafísica e História no Romance de Sartre. **Revista Cult**, ano III, s/n, p. 62, maio 2000.

silêncio, seja por não manifestar a dor, é um ato de liberdade? E quanto ao segundo, seus integrantes, ao praticar as sevícias, também exercem seu “direito” de homem livre? Nesse sentido, o que deve ser posto em questão – já que Sartre diz que não existe nada que anteceda o “fazer-se a si mesmo” do homem – é se existe algo direcionador desses diferentes empreendimentos. Sob esse aspecto, a análise de Luiz Carlos Maciel é oportuna:

Para agir, porém, o homem deve estabelecer projetos: deve decidir entre as coisas a ser feitas, quais ele irá fazer. Como, entretanto, me decido entre isso ou aquilo; como opto por esse ou aquele projeto? Sartre responde que essa questão é decidida pelo *poder de valoração da consciência*. Ela confere valor às coisas, tornando-as preferíveis umas às outras. Sartre afirma, por isso, que a reflexiva de identifica, por isso, com a consciência moral: esta é necessariamente implicada pela primeira. Ao refletir sobre o mundo eu imediatamente o julgo e avalio.⁴ (destaque nosso)

Não seria, então, a liberdade antecedita por uma questão moral e/ou ética? Como, pois, entender a afirmação de que não existe nada que venha antes do “fazer-se a si mesmo”? Ou seja, como se relacionam a liberdade e a ética? Não se pode esquecer que nesse pensamento está também presente a noção de *engajamento*. Se a escrita que se delineia nesse projeto é definida em termos de escolha ética, vontade de participação e urgência,⁵ a liberdade não ficaria à mercê da ética?

É certo que, ao pronunciar-se em termos de um “fazer-se a si mesmo”, Sartre traz à tona outro termo definidor de seu pensamento: a ação. Somente por meio desta é que o “poder de valoração da consciência” se materializa. Assim, se é a ação que caracteriza a liberdade e se, ao mesmo tempo, é somente no momento em que se age que se estabelecem valores, a liberdade não fica subordinada à ética, mas é esta que depende daquela, isto é, independentemente dos valores morais que se tenha, estes se concretizam somente na ação, que, por sua vez, segundo ele, se estende para a própria liberdade: “o homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é, portanto, nada mais que o conjunto dos seus atos, nada mais do que a sua vida”.⁶

Sabe-se que em *Mortos*, especialmente no que se refere às posturas dos maquis, suas atitudes se apresentam de forma diferente entre o orgulho frente aos milicianos e a

⁴ MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1986, p. 83.

⁵ Cf. DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: Edusc, 2002. 332 p.

⁶ SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 13.

necessidade de continuarem a luta pela libertação nacional.⁷ Qual o “limite” da ética em tal empreendimento? E, ainda, que “valor” se funda com o assassinato de François? Se antes Sartre vê a relação que se estabelece entre torturados e torturadores em termos de “subumanidade”, nesse caso a violência do “oprimido” é justificada? A questão ética continua em pauta, todavia, agora mediante a outra instância: a violência.

No que tange à presença desta no pensamento sartreano, Raymond Williams diz: “A questão é que também Sartre, defendendo a revolução, coloca toda a sua ênfase sobre a violência, a qual, de fato, parece às vezes não apenas necessária, mas ativamente purificadora”.⁸ Assim, sabe-se que no desenvolver da trama a eliminação de François é racionalizada por Canoris, com o intuito de fornecer outro sentido às ações do grupo. Mas de que maneira compreender a idéia de purificação⁹ apontada nessa passagem?

De um ponto de vista histórico, Hannah Arendt, ao fazer a reflexão sobre uma guinada da esquerda para uma aposta na violência, auxilia a compreender esse aspecto no processo criativo de Sartre:

Citei Sartre a fim de mostrar que esta nova mudança rumo à violência no pensamento dos revolucionários pode passar despercebida mesmo para um de seus porta-vozes mais representativos e articulados, e isto é tanto mais digno de nota por não se tratar, evidentemente, de uma noção abstrata na história das idéias. [...]. Não resta dúvida de que tudo isso possui uma lógica própria, mas ela se origina da experiência, e essa experiência era totalmente desconhecida para qualquer geração anterior.¹⁰ (destaque nosso)

Segundo Arendt, a particularidade da geração de Sartre está no fato de que a violência tornou-se algo corriqueiro, “é a primeira geração a crescer sob a sombra da

⁷ Conforme apontado no primeiro capítulo, cada uma dessas questões está repleta de significados no pensamento de Sartre.

⁸ WILLIAMS, Raymond. Desespero trágico e revolta: Camus, Sartre. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 242.

⁹ No que se refere ao uso do termo purificação, considere-se o “lugar” em que surge: “*Catarse, kátharsis*, significa na linguagem médica grega, de que se originou, purgação, purificação. Diz Aristóteles que a tragédia, pela compaixão e terror, provoca uma catarse própria a tais emoções, isto é, relativa exclusivamente ao terror e à piedade e não a todas as paixões que carregamos em nossa alma. A matéria-prima da tragédia, como já se disse, é a mitologia. Todos os mitos são, em sua forma bruta, horríveis e, por isso mesmo atrágicos. O poeta terá, pois, de introduzir, de aliviar essa matéria bruta com o terror e a piedade, para torná-los esteticamente operantes. As paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem tristeza. Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por uma filtragem e a tragédia “purificada” vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim, poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio do equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido”. (BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 13-14.)

¹⁰ ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 20.

bomba atômica”.¹¹ E, ao mesmo tempo, para essa autora, há uma ausência de categorias suficientes para que a tradição intelectual compreenda as experiências políticas do século XX. Num caminho próximo a essa abordagem, encontra-se a discussão de Seligmann-Silva, que, ao discorrer sobre o holocausto, demonstra a dificuldade de estabelecer uma “relação necessária entre epistemologia e ética”.¹²

De um ponto de vista teórico, as análises de Arendt e de Seligmann-Silva lançam questões para uma abordagem sobre a violência. Mas, nessa perspectiva, a idéia de purificação continua sem resposta. Dito de outra maneira, se no âmbito intelectual do século XX há uma dificuldade em lidar com este tema, como compreender Sartre, que também faz parte desse processo, mas o demonstra em sua obra, segundo Williams, como purificador? Talvez seja viável situar esta questão no caso específico da eliminação de François. Assim, em que medida o ato pode ser interpretado dessa maneira?

A idéia de purificação associada à construção artística de Sartre não se limita ao sentido que o termo traz da concepção de tragédia grega. Apesar de usar a mesma palavra, Williams a compreende de um ponto de vista histórico, haja vista ele afirmar que ela se apresenta como uma violência voluntária e “tem muito da experiência do nosso século a seu favor”.¹³

Assim, as expressões “violência voluntária” e “apologista da violência” são, respectivamente, de Arendt e Williams e referem-se ao pensamento e processo criativo de Sartre. Essas adjetivações trazem o seguinte questionamento: o que “justifica” a eliminação de François?¹⁴ Acredita-se que o dramaturgo, ao criar essa situação, procurou evidenciar algumas contradições que envolvem o ato e, nesse processo, o orgulho, como sentimento presente de maneira mais definida em certos personagens,

¹¹ ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 20.

¹² SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 78.

¹³ WILLIAMS, Raymond. Desespero trágico e revolta: Camus, Sartre. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 242.

¹⁴ Conforme evidenciado anteriormente, dentro do pensamento de Sartre, esse ato está repleto de significados. Assim, o exercício reflexivo proposto agora procura confrontá-lo com outras perspectivas.

cumpriu um papel.¹⁵ Não se deve esquecer que, em sua concepção de “teatro de situação”, encontra-se algo sobre “legitimidade da violência”.¹⁶

Assim, sob a perspectiva das análises de Williams e Arendt, de que maneira esse ato pode ser interpretado? Na estrutura dramática da peça, Sartre fornece elementos que propõem questionamentos, sendo as dúvidas de Henri quanto aos motivos do assassinato um desses índices. Mas será que este aspecto “redime” o autor das imagens de “violência voluntária” e “apologista da violência”?

Para refletir sobre essa questão, faz necessário acrescentar ainda que, segundo Arendt, a ação violenta “[...] é regida pela categoria meio-fim, cuja principal característica, quando aplicada aos negócios humanos, foi sempre a de que o fim corre o perigo de ser suplantado pelos meios que ele justifica e que são necessários para alcançá-lo”.¹⁷ Em outros termos, para a autora, a violência sempre necessita de justificativa. Direcionando essa característica para o processo que se apresenta em *Mortos*, pode-se supor que o momento que antecede a eliminação de François –, em que Henri solicita que Jean escolha entre o garoto ou os sessenta companheiros –, representa uma justificativa para o ato que logo em seguida iria se concretizar. Todavia, ao evidenciar o orgulho como também uma das possíveis causas para a ação, Sartre coloca em suspensão tanto o ato em si quanto os motivos e conseqüências que o envolvem. E isso contribui para que se (re)avalie esse caráter de apologista da violência associado às suas construções intelectuais. O que não significa que ele se isente de uma ênfase na violência, mas que esta vem acompanhada de outros embates e possibilidades de reflexão.

São questões amplas para mostrarem-se apenas numa conclusão, mas, ao mesmo tempo, são importantes para evidenciar que Sartre não é um autor isento de contradições, mesmo porque ele produz numa época em que este aspecto singulariza uma diversidade de empreendimentos. É certo que a análise feita aqui, ao procurar compreendê-lo, compartilha da visão de Fernando Peixoto: “[Sartre foi] uma pessoa que

¹⁵ Essa discussão encontra-se num artigo de minha autoria, com a seguinte referência: CARDOSO, Maria Abadia. Entre o orgulho e a possibilidade de transformação: o engajamento em *Mortos sem Sepultura* de Jean-Paul Sartre. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 2, ano II, n. 4, out./ nov./ dez. 2005. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

¹⁶ Cf. SARTRE, 1948 apud MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre vida e obra**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 127.

¹⁷ ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 14.

aprofundou mais do que ninguém o significado do ser humano”.¹⁸ Talvez seja por esse motivo que o escritor francês consiga teorizar no âmbito filosófico e expressar por meio de seu processo criativo algo que cada um, sob diferentes maneiras, busca incessantemente: o seu “para-si”.

¹⁸ PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores: Dr. Alcides Freire Ramos e Dr.^a Rosângela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não publicado.

Documentação e Referências Bibliográficas

DOCUMENTAÇÃO:

Texto teatral:

SARTRE, Jean-Paul. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Fernando Peixoto. Versão Datilografada. Não publicado.

_____. **Mortos sem Sepultura**. Tradução de Francisco da Conceição. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1965. 167 p.

CRITICAS DE JORNAIS E REVISTAS REFERENTES AO ESPETÁCULO TEATRAL *MORTOS SEM SEPULTURA*:

“MORTOS SEM SEPULTURA”, que estreará hoje, indica o lugar do homem livre no Universo. **Diário Popular**, São Paulo, 13 set. 1977.

ARCO E FLECHA, Jairo. Mortos em Sepultura de Sartre: um espetáculo em que autor e diretor poucas vezes entraram em acordo. **Veja**, São Paulo, 28 set. 1977.

ARRABAL, José. Tortura, resistência. E a platéia se comove. **Isto é**, São Paulo, 21 nov. 1977.

DEL RIOS, Jefferson. Oração dramática para os mortos que não se rendem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1977.

GARCIA, Clovis. Peça de 30 anos ainda atual. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 1977.

GUZIK, Alberto. A oportunidade de uma discussão. **Última Hora**, São Paulo, 17 set. 1977.

_____. Discussão oportuna. **Última Hora**, São Paulo, 17 out. 1977.

HOHLFELDT, Antonio. “Mortos Sem Sepultura” de Sartre sob a direção de Fernando Peixoto. **Correio do Povo**, Pará, 16 out. 1977.

LARA, Paulo. Pode-se mudar um homem pela tortura? Sartre acha que não. **Folha da Tarde**, São Paulo, 19 set. 1977.

MAGALDI, Sábato. Um Sartre mais forte, graças a Peixoto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 set. 1977.

NO PALCO, Sartre e a coragem humana. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 1977.

PACHECO, Tânia. Em São Paulo, o mais importante teatro do ano. [referências incompletas]. Cópia Xérox.

_____. O Teatro de Sartre (sempre atual) sobre a resistência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 1977.

PEÇA de Sartre no Maria Della Costa. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 1977.

PEIXOTO, Fernando. Tortura, carnaval em Veneza. **Homem Vogue**, São Paulo, 09 out. 1977.

SARTRE chega quarta-feira. **Última Hora**, São Paulo, 10 set. 1977.

SARTRE, estréia de hoje, na capital. **Cidade de Santos**, Santos, 14 set. 1977.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Horror. **Visão**, São Paulo. 17 out. 1977.

ENTREVISTAS

EICHBAUER, Hélio. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em julho de 2001. Não Publicado.

PEIXOTO, Fernando. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em novembro de 2001. Não Publicado.

PETRIN, Antônio. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos em julho de 2001. Não Publicado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DISSERTAÇÕES & TESES:

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.

CHADDAD, Arlete. **“As Mãos Sujas” de Jean-Paul Sartre:** estrutura e significado. 1988. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

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.

NEGREIROS, Vânia Maria Gross de. **A solidão humana no teatro de J-P Sartre.** 1977. 118 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1977.

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.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS/OUTROS

DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

DIEGUEZ, Consuelo. Eu vi a tortura. **Veja**, São Paulo, p. 11-15, 03 nov. 1999.

GUEDES, Antonio. A Cena, a platéia... dois universos muito sentidos. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 1, 1998.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. 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.

MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 33, 1995.

MAROWITZ, Charles; et al. Será que os críticos têm alguma utilidade? **Cadernos de Teatro**, n. 123, out./ nov./ dez. 1989.

MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, jan.–jun. 1984.

NUNES, Luís Arthur. Crítica em Crise. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 64, 1995.

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. 55-77.

_____. 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, jan./ jun. 2004. p. 110-121.

_____. História – Cena – Dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro. **Seminário Jean-Paul Sartre (1905/2005)**. Organização de Flora Sússekind e Izabel Aleixo. Mesa-redonda realizada no dia 26 agosto 2005. Transcrição nossa. Não Publicada.

PETRY, André. Porão iluminado. **Veja**, São Paulo, p. 42-53, 09 dez. 1998.

SARTRE, Jean-Paul. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, out./ nov./ dez. 1977.

_____. Em teatro as intenções não contam. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 38, abr./ maio/ jun. 1967.

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-Rey, 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.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia das letras, 1990. 517 p.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. 115 p.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil nunca mais: um relato para a história**. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1990. 312 p.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987. 347 p.

BARATA, J. de O. **Estética Teatral**: ontologia de textos. Lisboa: Morães Editores, 1981. 192 p.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. Tradução de César Bloom. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1970. p. 303-316.

BEAVOIR, Simone de. **Por uma moral da ambigüidade**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 206 p.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. v. 1.

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969. 180 p.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

BORNHEIN, Gerd. **Sartre**: metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 2005. 315 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985. 120 p.

CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 119 p.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. 389 p.

CERTEAU, Michel de. **A escrita História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 277 p.

COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP & M, 2005. 153 p.

DANTO, Arthur C. **As idéias de Sartre**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1975. 127 p.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002. 331 p.

DORT, Bernard. **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. 122 p.

_____. O sublime no marxismo. In: _____. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. p. 146-171.

FARIA, João Roberto. O classicismo no teatro. In: GUINSBURG, Jacó. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 135-174.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 268 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987. 280 p.

GASPARI, Elio. **Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia das Letras, 2004. 525 p.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O classicismo na literatura européia. In: GUINSBURG, Jacó. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 115-138.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987. 255 p.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 405 p.

_____. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 354 p.

GUINZBURG, Carlo. **Relações de Força: história, retórica, prova**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 192 p.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ática, 2003. 95 p.

JAMESON, Fredreric. Sartre e a História. In: _____. **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução de Iunna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 161-217.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

JAUSS, Hans Robert; et al. **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. 186 p.

KAOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. Tradução de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

- KONDER, Leandro. **Marx: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 191 p.
- KUSHNIR, Beatriz. Nem bandidos, nem heróis: os militantes judeus de esquerda mortos sob tortura no Brasil (1969-1975). In: _____. (Org.). **Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 215-241.
- LABICA, Georges. **As “teses sobre Feuerbach” de Karl Marx**. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990. 194 p.
- LÉVY, Benny. **O testamento de Sartre**. Porto Alegre: L & PM, 1986. 84 p.
- 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.
- LIMA VAZ, Pe Henrique C. de. Nota histórica sobre o problema filosófico do outro. In: _____. **Ontologia e História**. São Paulo: Loyola, 2001. p. 231-245.
- LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: um aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 163 p.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Sartre – vida e obra**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986. 198 p.
- MAGALDI, Sábato. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1964. 147 p.
- MARINHO, Teresinha. **De Gaulle**. São Paulo: Editora Três, 1974. 249 p.
- 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.
- MARX, Karl. **Manuscritos Econômico Filosóficos**. Tradução de José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1999. 138 p.
- MARX, Warde. **Maria Della Costa: seu teatro, sua vida por Warde Marx**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. 232 p.
- MENGOZZI, Paolo. Direitos humanos. In: BOBBIO, Norberto; et al. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmen C. Varrialle; et. al. Brasília: Edunb, 1993. p. 353-361.
- MORTARA, Marcella. (Org.). **Teatro francês do século XX**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970. 210 p.
- MOUTINHO, Luiz Damon S. **Sartre: existencialismo e liberdade**. São Paulo: Moderna, 1995. 118 p.
- NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEM, 1987. 65 p.
- ORCEL, Jean. (Org.). **Marxismo e Existencialismo (Controvérsia sobre a Dialética)**. Tradução de Luiz Serrano Pinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966. 105 p.

PALLOTTINI, Renata. **A Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989. 156 p.

_____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988. 72 p.

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 em: 05/02/2007.

_____. 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, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002. p. 113-131.

_____. Representações de liberdade na cena teatral brasileira sob a ditadura militar. In: LOPES, Antonio Herculano; et al. **Historia e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. 352 p.

_____. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999. 229 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 354 p.

_____. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 218 p.

_____. **Teatro em Aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002. 303 p.

_____. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989. 244 p.

_____. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989. 361 p.

_____. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989. 263 p.

QUINTILIANO, Deise. **Sartre: philia e autobiografia**. Rio de Janeiro. DP&A, 2005. 184 p.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru-SP: EDUSC, 2002. 362 p.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tempo**. São Paulo: Senac, 1999. 192 p.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 85 p.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 1993. 284 p.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: SENAC, 2001. 141 p.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Campinas: Mercado de Letras, 2002. 368 p.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993. 258 p.

_____. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 176 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. 202 p.

SARTRE, Jean-Paul **A questão judaica**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1995. 96 p.

_____. Estruturas imediatas do para-si. In: _____. **O Ser e o Nada**. Tradução de Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 121-157.

_____. **Saint Genet: Ator e Mártir**. Tradução de Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002. 583 p.

_____. **A Náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 253 p.

_____. **As palavras**. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 175 p.

_____. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática. Tradução de Sergio Goes de Paula, 1994. 72 p.

_____. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. Tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 03-32.

_____. **Que é Literatura?** Tradução de Carlos Filipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004. 231 p.

_____. Questão de método. In: _____. **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução de Vergílio Ferreira; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 109-191. (Os Pensadores)

SCHAFF, Adam. **Marxismo e Existencialismo**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1965. 135 p.

SCHELLER, Max. Essência e “teoria do conhecimento” da morte. In: _____. **Morte e sobrevivência**. Tradução de Carlos Morujão, Lisboa: Edições 70, 1993. p. 19-51.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. 154 p.

_____. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 268 p.

THOMPSON, Edward Palmer. **Os Românticos**. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 299 p.

VERRI, Pietro. **Observações sobre a tortura**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 130 p.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

VEYNE, Paul. A noção de intriga. In: _____. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 44-45.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 399 p.

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. 268 p.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.