

OS ELEMENTOS DO SURREALISMO NA PEÇA MARAT/SADE DE PETER WEISS

Eloá Heise*

Abstract: The analysis of the Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter der Anleitung des Herrn de Sade* (1964) by Peter Weiss shows how the author used surrealistic elements such as the theme of madness and the illogical structure of a play within a play. With this play, Weiss was enormously popular throughout the world, and his success as a modern German dramatist is second only to Brecht.

Zusammenfassung: Die Analyse des Dramas *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter der Anleitung des Herrn de Sade* (1964) von Peter Weiss zeigt, wie sich Weiss surrealistischer Elemente, z.B. des Themas des Wahnsinns und der atlogischen Struktur des Stückes im Stück, bedient hat. Mit diesem Drama hatte der Autor den größten Erfolg des deutschen Theaters auf den Bühnen der Welt nach Brecht.

Palavras-chave: Peter Weiss; Surrealismo; Teatro documental.

Com a peça *A perseguição e o assassinato de Jean Paul Marat, representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do Senhor de Sade*, Peter Weiss chamou a atenção do público e da crítica, inicialmente pelo título inusitado (por si só provocativo, sem dúvida um dos mais extensos da história do teatro), depois pela própria estrutura do texto, que apresenta teatro dentro do teatro, e por fim, pela temática abordada, relacionando teatro, política e história.

Para que se tenha uma idéia do papel de destaque que Peter Weiss acaba assumindo no âmbito da dramaturgia alemã do pós-guerra através

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

desse texto, pode-se lembrar do comentário publicado no *Süddeutsche Zeitung* quando da estréia da peça no *Schillertheater* de Berlim, em 1964. O jornal afirmou que, depois da morte de Brecht, *Marat/Sade* é a primeira obra significativa de um autor teatral alemão que irá alcançar recepção internacional. Portanto já a partir da estréia, a crítica especializada pôde perceber que a peça ultrapassaria o restrito espaço alemão para difundir-se pelos palcos do mundo. A importante revista *Theater heute*, por sua vez, teve comentários no sentido de destacar a estrutura ousada do texto que, articulado a partir de uma peça dentro da peça, empresta a esta forma um radicalismo de tal impacto, um conteúdo novo e político, como não havia sido formulado desde há muito tempo no âmbito do teatro alemão.

As duas menções apontam para aspectos importantes na recepção do autor: Weiss é, depois de Brecht, o primeiro dramaturgo alemão eminentemente renovador que repercute para além das fronteiras da cultura alemã. A peça não só foi encenada em todos os teatros alemães, como também alcançou um sucesso retumbante na Inglaterra, Itália, Estados Unidos e até no Brasil. Entre nós, o texto foi montado por Ademair Guerra, no Teatro Bela Vista, em 1967. A montagem brasileira constituiu enorme sucesso de público e crítica, recebendo o prêmio de melhor espetáculo do ano pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, de melhor direção, de melhor coadjuvante masculino (João José Pompeu) e de melhor coadjuvante feminina (Aracy Balabarian).

Com seu caráter extremamente político, a peça representou, em meados dos anos 60, uma premonição das inquietações ideológicas que culminaram com a Revolução Estudantil de 68. Pode-se também imaginar que essa tônica ideológica tenha sido no Brasil uma das molas propulsoras de seu sucesso, onde a montagem, pouco antes da promulgação do AI5, poderia ser vista como um brado de rebeldia durante os anos de chumbo.

Muitos saudam Peter Weiss como um “novo Brecht”, levados pela proximidade formal e temática entre os dois autores, outros, contudo, tendo em vista principalmente suas peças posteriores, como *O Interrogatório* (1965) e *Discurso do Viennês* (1968), vêem nele apenas um agitado comprometido com a política e não com o teatro. Mesmo que nes-

ses trabalhos posteriores o autor tenha carregado nas tintas ideológicas e optado por uma perspectiva partidária de moralidade retórica, o que o torna dogmático demais para o gosto do público, a peça *Marat/Sade* continua sendo uma obra exponencial, o ponto máximo de sua busca incessante por novas soluções estéticas.

Não se pode entender a produção literária de Peter Weiss sem antes percebê-lo como um artista que se dedicava ao mundo das artes em geral, como pintor, diretor de cinema, roteirista de documentários e de filmes de vanguarda. Weiss só descobre o seu pendão literário propriamente dito bastante tarde, sendo que sua primeira narrativa só vem a público quando o autor já tinha 44 anos. Para entender as constantes formais que caracterizam seu trabalho para o teatro, podemos lembrar uma entrevista sua sobre “Questões atuais da dramaturgia”, de 1965, quando afirma que o teatro como meio de expressão não lhe poderia dar nada de novo e que o cinema seria o verdadeiro meio de expressão de sua geração. Weiss pretende, por meio desse viés, através do cinema, fazer novas tentativas com o teatro.

Assim, a partir das declarações do próprio autor, pode-se afirmar que há em sua obra uma relação necessária entre a forma teatral e a cinematográfica. Para Weiss o mundo da pintura, da literatura e do cinema unem-se em uma arte integral, mesmo que ele se expresse, em determinada circunstância, numa dessas modalidades que compõem o conjunto. *Marat/Sade*, por exemplo, pode ser entendida como um exemplo de dramaturgia cinematográfica, construída a partir do princípio da colagem.

Essa estrutura concatenada sob o princípio da colagem torna-se, pois, o elemento de relação mais evidente entre a peça de Peter Weiss e as vanguardas. A colagem e seus cognatos (montagem, construção), talvez a invenção artística mais central da vanguarda (entenda-se aqui por vanguarda a *avant-guerre*), põem em questão a representabilidade do signo e através da incorporação de fragmentos díspares força o observador a considerar a interação que resulta, através do enxerto, em uma nova composição.

Em *Marat/Sade* percebe-se claramente uma estrutura montada com a articulação de três dimensões de tempo: uma parte da peça transcorre

em 1808, outra em 1793 e a terceira esfera temporal representa o presente do público teatral de hoje. As duas primeiras dimensões temporais decorrem do encaixe da peça dentro da peça: o tempo da ação é indicado de forma precisa através de um "Anunciador", 13/07/1808. Neste dia, na sala de banhos do Hospício de Charenton, perto de Paris, um dos internos do hospício, o Marquês de Sade, dirige uma peça que representa um acontecimento histórico de 15 anos atrás, o assassinato de Marat, ocorrido na Paris pós Revolução Francesa, em 1793. A terceira dimensão temporal advém de expressões de duplo sentido, quando o "Anunciador", dirigindo-se ao público que assiste a peça em 1808, usa palavras como "hoje", "o nosso tempo", que, dubiamente, reúne e mistura os dois públicos, o de hoje e o de 1808. A incorporação do tempo de hoje, não perceptível no começo, vai se tornando durante o transcorrer da peça inseparável do tempo em que se passa a ação, 1808. No epílogo acontece a total fusão entre as duas esferas temporais, à medida em que a fala está voltada para: "Respeitável público de tempos esclarecidos !/ Após esse olhar sobre o passado/ voltamos agora para atualidade (...).(122*)" Já a separação entre os tempos de 1808 e 1793 nunca se estabelece de forma clara, uma vez que os atores sempre saem de seus papéis ao se dirigirem ao público e ao discutirem idéias abstratas que extrapolam a ação. Assim, a partir da precisa definição dos tempos, chega-se à indefinição dos tempos.

E qual seria a função dessa complicada estrutura em três esferas temporais separadas e paralelamente misturadas numa fusão desconcertante? Marianne Kesting, como grande especialista em Brecht, vê nesse encaixe uma forma de produzir *V-Effekt*, o efeito de estranhamento. Sem dúvida, percebe-se na peça de Weiss elementos claros do teatro brechtiano, contudo, convém lembrar que essa técnica de Brecht tem como principal função tornar o objeto analisado estranho, para então conduzir a uma postura crítica.

Nessa peça, o material bruto a partir do qual se desenvolve a ação não é absolutamente estranho, ao contrário, são fatos da história consa-

(*) Os números entre parênteses inseridos após todas as citações de Weiss referem-se às páginas da tradução brasileira.: Weiss, P. *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat*, tradução João Marschner, São Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977.

grados e conhecidos. De 1801 a 1814 o Marquês de Sade ficou internado no hospício de Charenton, confinado por acusações de excessos sexuais. O manicômio de Charenton tornou-se conhecido no início do século XIX por desenvolver métodos avançados no tratamento de seus internos como o psicodrama, a terapia de grupo, a hidrotterapia. Consta que Sade, durante sua estada no hospício, foi responsável por representações de espetáculos com os internos de Charenton.

Já o entredo que se desenvolve em torno do outro protagonista faz parte integrante dos meandros da Revolução Francesa. Jean Paul Marat abandonou sua profissão de médico para se tornar um líder revolucionário. Tendo que se esconder nos esgotos de Paris, por ter sido acusado de traição, contraiu uma doença de pele que o obrigava a permanecer imerso em água. Absolvido pelo Tribunal Revolucionário, continuou tendo grande apoio popular, ao mesmo tempo que despertava o temor dos oponentes por suas idéias críticas e violentas. Corday, uma jovem com inspirações místicas, querendo livrar o país dessas idéias, esfaqueia Marat em 1793.

A partir desse material histórico a peça poderia ser vista como a representação do processo da Revolução Francesa e suas consequências em meio ao período das guerras napoleônicas. Neste caso não se poderia falar em *V-Effekt*. Contudo, à medida em que esse processo é constantemente relacionado com o presente, o conhecido adquire o *status* de estranho, produzindo o efeito de distanciamento. Outros recursos de estranhamento do teatro brechtiano ocorrem quando se destrói a ilusão de uma fábula fechada e se representa a peça dentro da peça que, entretanto, também é desmistificada uma vez que os atores saem constantemente de seus papéis.

Assim, a fiel reprodução da realidade passada, que transforma a peça em um drama duplamente histórico, separa Weiss de Brecht, ao mesmo tempo que a ruptura desse esquema aproxima os dois mestres. Em *Marat/Sade*, a ilustração e a visualização de fatos concretos da história, de um lado, servem para a discussão, a reflexão e teorização, sobre esses mesmos fatos, de outro. Fundada em pesquisa histórica, a peça é, ao mesmo tempo, um teatro essencialmente antinaturalista. Montada se-

gundo a mesma técnica da pintura surrealista que despreza os encadeamentos lógicos, esferas temporais díspares são aqui justapostas, contrapostas, entrepostas, e proporcionam, através do princípio da colagem, uma gama de associações e um jogo caleidoscópico de interpretações. Já a mudança constante de uma esfera para outra que se assemelha aos cortes rápidos da técnica cinematográfica possibilita também esse amálgama de diferentes níveis de realidade e de consciência, constituindo um conceito próprio da dramaturgia de Weiss: um teatro total sob forma de arte integralizada.

Outros elementos do Surrealismo são também perceptíveis em nível temático, através da escolha de motivos, dos personagens e do próprio espaço onde se desenvolve a ação.

Se para os surrealistas as idéias de liberação no plano da criação estética corresponderiam às idéias de liberdade e de sublevação no plano do comportamento ético, temas como o da loucura foram utilizados como meio de expressão privilegiado para evidenciar a subversão do racional. A loucura seria, assim, uma forma de expressar a completa liberdade do homem.

Sob este aspecto pode-se perceber que a ação da peça *Marat/Sade*, desenvolvendo-se na atmosfera de um hospício, representaria o espaço ideal para a fórmula surrealista. A liberdade total expressa por meio da loucura pode ser muito bem percebida no epílogo da peça quando Coulmier, o diretor da instituição, procura manter a ordem dominante, invocando a figura do imperador, e contando para isso com o auxílio dos enfermeiros e das irmãs de caridade, sem, no entanto conseguir dominar a massa:

“Música, gritos e pés batendo no chão formando uma tempestade... Os pacientes estão dominados pela loucura de sua marcha dançante. Vários deles pulam e giram sobre si, encantados. Corday é carregada para fora, pelos fundos. Roux, em pé no banco, lança os braços atados para cima. Sade, de pé e imóvel ri. Coulmier corre com os braços esticados de um lado para outro da área de representação, concitando os enfermeiros à violência. O Anunciador está diante da orquestra, marcando o compasso, dando grandes pulos. Desesperado, Coulmier

vira-se e faz sinal para que se feche o pano. O Anunciador bate a sineta. Pano.” (125)

Mesmo que a peça termine com as palavras de Coulmier, o representante da ordem vigente, pouco antes de cair o pano, instaura-se o tumulto e o caos, em proporções que nem a violência dos enfermeiros e a repressão da freiras conseguem abafar. Permanece a liberdade total dos loucos, mesmo que seja uma liberdade impotente.

O Marquês de Sade, um dos protagonistas da peça, o individualista cético de concepções liberais que defende o extremo prazer, ligado até a conceitos de tortura, representaria a liberdade total no plano ético propugnada pelos surrealistas. Esse movimento de vanguarda, em sua valorização do humor, o que Breton chamou de “humor negro”, relaciona esse humor ao humano, humor como defesa do eu, exaltando a insubmissão e repensando a condição humana à base do prazer.

“Lembro-me da condenação de Damien
depois de seu mal sucedido atentado
ao hoje santificado Luís XV.

Como é gentil nossa lâmina de hoje comparada
aos suplicios que sofreu (...).

O peito e os braços, as pernas foram cortados
e nas feridas foi posto chumbo derretido
regaram-no com óleo fervendo e asfalto ardente
cera e enxofre

e a mão lhe foi incinerada com fogo.

Com cordas amarraram os seus membros
aos quais atararam quatro cavalos que espantados
por não estarem acostumados a essa tarefa
repuxaram-no durante uma hora sem rompê-lo
até que lhe serrassem ombros e ancas.

Assim perdeu o primeiro braço, depois o segundo

e ele via o que lhe faziam dirigindo-se a nós
fazendo compreensível sua voz.

E quando lhe arrancaram a primeira perna, depois a segunda
ainda vivia se bem que fraguejasse a voz
e finalmente só tronco sangrento sua cabeça balançava
e ele ainda gemia olhando o crucifixo
mantido pelo padre confessor.

Aquilo
foi uma festa popular
que não pode ser comparada às festas populares de hoje.

Nossa inquisição já não nos diverte
mesmo que tenhamos começado há pouco.

Nossos assassinos não têm ardor
pois que pertencem ao cotidiano.

Condenados sem paixão
não há mais uma linda morte individual
diante de nós

somente uma morte anônima sem valor
para a qual podemos enviar povos inteiros
após frio cálculo
até o instante de cessar toda vida. (36-37)

Mas é importante salientar que os vários elementos do surrealismo não aparecem como um apêndice gratuito, desligado da realidade histórica. O Marquês de Sade, e suas preferências sexuais que originaram o conceito de sadismo, o hospício de Charenton com suas apresentações cênicas, e mesmo o suplício de Damien, acima descrito, todos esses são fatos históricos e objetivamente comprováveis. E é exatamente nisso que consiste a grande maestria de Weiss: consegue integrar posições antagônicas, conciliar o inconciliável: de um lado a ilogicidade ahistórica do Surrealismo, de outro o historicismo e a demonstração político-social do teatro épico de Brecht.

Mesmo no nível das personagens a peça é construída ao redor de opostos: Sade, o individualista, Marat, o revolucionário. A contraposição ideológica entre os pontos de vista dos dois protagonistas representa o eixo em torno do qual se desenvolve o texto. Sade não vê uma saída possível na medida em que o eu perde sua individualidade, Marat acredita nessa saída com a transformação de uma ordem injusta através da revolução. Sade não crê que se possa transformar a realidade, uma vez que o resultado é um arremedo incompleto do que se planejou. Para ele não existe uma verdade objetiva que nos possa guiar, apenas a própria experiência. Já Marat acredita que os planos não dão certo por causa da falta de habilidade dos homens, mas isso não justifica o arrefecimento da luta:

“Contra o silêncio da natureza
eu coloco a atividade.
Para a grande indiferença
eu invento um sentido.
Ao invés de olhar inerte
eu faço a minha ação
chamando certas coisas de falsas
e trabalhando para que sejam modificadas e melhoradas.
O problema é puxarmo-nos
para cima pelos nossos próprios cabelos
virarmo-nos de dentro para fora
para vermos tudo com novos olhos.” (38)

Sade, como individualista mas também como céptico absoluto, vê os ideais da revolução como algo utópico: a justiça é impossível visto que não há igualdade ou possibilidade de desenvolvimento para alguma coisa melhor. A revolução só trará novos exploradores ao poder, permanecerá sempre válido o princípio da natureza segundo o qual o mais fraco está sempre à mercê do mais forte. Contra esses argumentos resta a Marat conchamar o povo à eterna vigília, contra as mentiras de um estado

ideal, pois os donos do poder não irão compartilhar seus ganhos sem uma revolução contínua.

Para toda essa argumentação viva, convincente e plausível de ambos os lados, não é sugerida sequer uma resposta. A peça, sob qualquer aspecto, permanece uma obra aberta a múltiplas leituras e interpretações. Movimento-se entre dois pólos, de um lado Marat, o líder revolucionário e ativo, engajado numa perspectiva social, lutando pelo contínuo avanço do processo revolucionário, do outro Sade, aspirando à constituição de uma sociedade voltada para o indivíduo, sem amarras morais que possam tolher a liberdade individual. Já outras personagens desenvolvem, paralelamente, pontos de vista complementares que enriquecem a discussão, permanecerão, contudo, iguais a si mesmos durante todo o transcorrer da ação: Coulmier, o conservador, diretor do asilo e defensor da ordem dominante; padre Roux, radical absoluto, que em suas posições é muito mais extremista que Marat; Corday, a imobilista, que vê uma grande ameaça não só no líder, mas na própria revolução. E todos esses membros de uma comunidade movimentam-se no país-manicômio, Charenton, onde a marcha dos loucos, ao final, resta como último escape, visto que os poderosos, para manter a dominação, usam de violência para abafar as aspirações individuais ou coletivas.

Referências bibliográficas

- MÜLLER, F. *Peter Weiss. Drei Dramen*. München, Oldenburg Verlag, 1974.
- PERLOFF, M. *O Momento Futurista*, São Paulo, Edusp, 1993 (Texto & Arte 4).
- VOGT, J. *Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1987 (nm 367).
- VORMWEG, H. *Peter Weiss*, München, Verlag C.H. Beck, 1981.
- Weiss, P. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964 (edition suhrkamp, 68).
- _____. *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat*, São Paulo, Abril S.A., 1977.

VANGUARDAS NA LITERATURA DE RESISTÊNCIA DA RDA

Ruth Röhl*

Abstract: This paper examines avant-garde literature in the GDR, especially works written by Imtraud Morgner and Heiner Müller.

Zusammenfassung: Die Arbeit untersucht die literarische Avantgarde in der DDR, insbesondere Werke von Imtraud Morgner und Heiner Müller.

Palavras-chave: Literatura da RDA; Imtraud Morgner; Heiner Müller.

As chamadas vanguardas históricas da primeira metade do século XX surgiram num campo de forças determinado por três coordenadas básicas: 1) um academicismo extremamente formalizado nas artes visuais, paralelo à influência exercida, na sociedade europeia anterior à Primeira Guerra Mundial, por uma aristocracia economicamente superada; 2) a novidade das invenções possibilitadas pela segunda revolução industrial, como o telefone, o rádio, o automóvel, etc. e 3) a perspectiva de uma revolução social. Contudo, a prática estética das vanguardas só foi possível pelo deslocamento da dialética forma-conteúdo, no correr do século XIX, em favor da forma. É assim que Peter Bürger explica o fato de as vanguardas terem por princípio o uso irrestrito de meios artísticos. Segundo Bürger, a crescente predominância da forma nas manifestações artísticas do século XIX expressa-se, do ponto de vista da produção estética, como livre uso de meios artísticos e, do ponto de vista da estética da recepção, como orientação voltada para a sensibilização do receptor.

Embora o termo "avant-garde" provenha da época da Revolução Francesa, referindo-se à posição pioneira delegada na teoria social são-simoniiana aos artistas, no tocante à divulgação de idéias progressistas, as

* A autora é professora livre docente do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.